

المآب

سوتي بزيغ

تمشي جنازته الهوينا
تحت أعمدة الجنوب وفأسه الدهري ،
يفتح قلبه للشمس والطلقات ،
يهوي

.....
.....

أو لو أمي معي لتنوح فوق سوادي
النبوي ،
لو كفت تلوح لي من الأعلى
لأتبعها

وأركض باتجاه الأرض ،
لكني أموت مضرجا بالبحر ،
تحملني حقول التينغ فوق دموعها الخضراء ،
أين أبي ليشهد موكي الملكي
يخترق الأزقة ؟

أين صوت أبي سهيل
وهو يصعد من فضاء اللوز
ثم يموج مثل القمح في الرياح البعيدة ؟
آه زفوني ،

لأزهو كالعريس على خيول الموت ،
آ... وب... ها
سيوفكم محناة بلون الدم ،
لم تصدأ

ولم يهدأ خريف مياهها في الروح ،
آ... وب... ها
لماذا لم تجيئوا بالعروس لكي تقبل ثغري
فارسها ؟

لماذا لم تسلم عسلاً على شفتي مغنيها ؟
لماذا ؟

لم يقل أحد باني مت ،
هاكم وردتي البيضاء فوق الصدر
رجلاي اللتان تزلزلان الأرض
في الأعراس ،

حنجرتي التي في أوج هذا الصمت
لم تصمت

فقيم تخدقون إلي ؟

وا أسفي علي

كأني مت

كأني مت !

من تغريبة الدنيا ،
يجر على مدى عيني بيتاً من عتابا
خلعته الريح
أو بئراً من السنوات مملوءاً دماً
وغصون تين
ورأى محارباً تخوض في ظلام يديه
يدفعها

وينهر تحت قرص الشمس ثيران السنين
ها هو واقف يتأمل الأمواج ،
تأتي ثم تذهب عند خط العمر ،
تصبح طلقة في كف قاتله
فيسقط

كالسؤال

على جبين الأرض ،
تجتمع المدينة حوله
وترى بألم العين نمناع القرى الغافي
على خدي ،
فلاح وموجته

على رمل الحقيقة عاريين ،
وعند مخبره القرى تبكي

كأرملة ،

إذن مت !

انتهى عصر من الصرخات والضحك البريء ،
ولعبة الدوران حول بيوت قريتك
الصغيرة ،

مت معضوضاً بناب البحر ،

حيث حلمت بالذهب المذوب

تحت السنة المياه ،

كانه حلم !

تغاور مع خيوط الفجر صمت الأرض ،

تحمل خبزك البلدي في زوادة الروح

الفقيرة ،

ثم ترجع مع أذان العصر ،

محمولاً على أكتاف سنبلتين

من قمع قديم

تمشي جنازته الهوينا ،
ثم ترفعها الأكف الى مكان غامض
تمشي ويدفعها الدوي
يمشي جنوبيون خلف النعش ،
كوفيّاتهم مصبوغة بجبينه المثلوم ..
تتبعهم يدا امرأة ،
تشم قميصه
وتعشب الأيام من دمه البهي
هو الجنوبي الشهيد ،
مروّض القمح العنيد
يعود نحو الأرض ،
ملفوقاً بكيس الرمل والعلم الممزق ،
أفسحوا الخطى علي
لقوامه الممشوق وهو يشق حتى الموت ،
للوجه المضرج بالنعاس الشاعر
يمشي وتتبعه رياحين
ويغمر وجهه خفر طري

* * *

تمشي جنازته الهوينا
في جنوب ما ،
وقرب تدفق النيران تستلقي يمامته المريضة
لم يعد سراً بأن العمر ولّى ..
والحياة تلاذات مثل النجوم
على
شريط

الذكريات ،

رأى علي نفسه طفلاً ،

يحوم على بحيرة روحه موج

لفلاحين منسيين ،

أبصر سندياناً قصفته الريح

يركض في الهواء الطلق ،

أصداء استغاثات لأودية يحاصرها الحداد ،

رأى علياً مقبلاً

في الجانب الفحيمي

كنت السواد لناظري
ولم تعد أحداً

سوى جفني يحدق في شقوق الغيم
ها إن قامتك النحيلة

قد براها الضيم
ها أنت ترحل في دخان الأرض ،
لا امرأة بقربك كي تضمّد وردتي عينيك ،
لا كف تنقب عن بياض يديك
شوك العمر ،

ضاع العمر
وانهدمت أناشيدي على ثغرك
عينك مطفأتان تحت النورج الوحشي ،
تشرب منهما عصفورة الموت
التي جثمت على صدرك
هيهات ... لو كان الزمان يعود ثانية !
او الطلقات تستدرك

لو كان للخباز أن يشفيك
أو كانت تعيدك عشبة حياً
لثرت كل حشائش الدنيا على قبرك
* * *

يا من تشقى الدموع لكي تري سكينها
في الصدر ،

هل لك وردة ترثيها
حتى أزيئها بجثته وأبكيه ؟
ذاك الذي لا يشرب البخور عثرته
ولا الزيتون يشفيه
إن كان يا جرح الأسى لم تندمل فيه
عرج على دمه المنوم تحت قرص الأرض
والتمه
وبالطيبون غطيه !

* * *

تمشي جنازته الهويناً
ثم توقفا صنوبراً لتجهش بالبكاء
تنكس الأشجار هامتها
ليعبر ،

والطيور على نوافذها تراقب نعشه الغافي
وترمق حبي عينيه ،
وهو يعب ماء الزنزلخت ،
فتي الينابيع المتوَّج ،

يصعد الدفلى إلى دمه ويخرج منه
أكثر حمرة ،

ويسير . .
تنبعه السنابل حاسرات الرأس
ظريف الطول مر كنسمة الرمان أول أمس !
شاهدناه ،
قال البيلسان لأخته في الليل ،
كان يسير معصوباً بقش يابس
وتسيل

منه

الشمس

شاهدناه

قال الزعتر البري ، يخرج في ثياب العرس
فلاقيناه بالحناء والزوفى ،
سقيناه جمام الكأس
ولم نلمخ ذبول القمح فوق جبينه المسرع
وغادرنا . . ولم يرجع

.....

لماذا تسقطون ؟

وتتركون دمي وحيداً كي يجف كوردة
في الصيف ،

أقربكم الى قلبي يموت ولا أودعه ،
والمحكم جناز في البعيد
ولا أشيع واحداً منكم الى مثواه ،
من ستين لم تبصركم عيناى
لم ألمخ سنونة على أسلاك غصتكم
ولم أسمع نغاء الشمس فوق جروود ما عزكم
ولم أستم خبزكم الذي يحمر فوق الصاج
من ستين والأمواج تقدفني
إلى فلات هذا التيه

شيء تقصّف في ثلاثين هذا القلب ،
لا أرثي علياً فيه بل أرثيه
لو كانت امرأة تنام على شبابيكي
لأغفو ساعة في العمر
لكنها ذهبت لتسكن في القصيدة
والرفاق تساقطوا

تحت

النسيج
المُر

يا ذاهبين الى الجنوب خذوا دمي حجراً
لتحضنه السفوح
فلدي سنبلة هناك

أريدها أن تنحني فوقى
ويشرب خوفها جسدي الجريح

لو أستطيع لسرت - رغم حديد هذا العمر -
نحو قبور موتاكم
ولكن المدى بحر

وهذا السير فوق الماء ينقصه المسيح
لو أستطيع جعلت قوس الروح قنطرة
ليعبر فوقها جرس الثرى المهدور
والقمر الذبيح

لو أستطيع لصرت في فجر الحسينات مثدنة
وأعلنت انتسابي للتراب ،
فلي هناك أحبه سقطوا

سيجمعني وأياهم ضريح
ولي هناك شجيرة الخروب

باقية مع الأيام
ما دامت تعرّش بذرة وتهب ربح

* * *

نم يا علي

نم يا ورت الصخرة الكبرى
لأحلام الجنوبيين ،

ناصبة لقبر طفولتي أنت ،

اقتراب دمي من الفصل الاخير لهذه الفوضى
المسماة : الجسد

في الشبرق الغافي على الوديان صمتك ،
في حذاء الأمهات سقوطك الدموي ،

كم ستكون قرب النار في السهرات ،
تذكرك العجائز في مجالسهن ،

يستدركن : كان

هل كنت حقاً ؟

أم غفت سهواً على جفنيك نيات الزمان !
نم يا علي الانتظار الصعب

فوق تراب ذاك التل
فلسوف تنهض من عظامك سكة
وتشق هذا الإنهيار بنصلها الأجل

وتقاوم المحتل

وتقاوم المحتل

وَيَنْعَطِفُ الزَّمَنُ الْآتِي جَنُوبًا

أَحْمَدُ
سَوَيْدُ



يأتي زمان كالحال الوجه آيته النفط :
وصحارى عاقرات ،
تنجب الشوك والبغايا والجراد
ويُقعي اليباب فيها والغراب
ولعنة النفط

* * *

وتقول عرافة الحى لبنى :
زمان ليس فيه بين الماء والماء العربي
الا الرمال
وفصائل خصيان تدب عليها
وسلالات من هوام سارحة ونمال
وألهة من قديد ووحل ،
تأكل الغربان والقيح اعينها
وعلى اذيائها تبول الثعالي والسحالي ،
ويسجد الغلمان

* * *

وتقول لبنى :
هو الزمن النفطي على صهوة الخزي يأتي .
سيفه المسلول في وجه النهار ،
يقطر ليلاً ، وصمتاً ، وقهراً ،
ووجهه المجذور بالبلادة يندى
تشهق البلاهات فيه والقيح
واشلاء لحيف

* * *

وتهمس لبنى
... ثم يكون الظلام وسلطان الظلام
وتختنق الكلام ، كل الكلام
وتسبى العواصم والمواسم واشجان الحمام
وتلوي السنابل أعناقها مذبوحة
ويكي سوسن الحقل مقهوراً
وينطفي على أغصانه وهج البرتقال

* * *

وتصرخ لبنى :
..... ثم يهل زمان أبلج الغرة
آيته الكبرى «نزيه» و«بلال» .
وينعطف الزمن الآتي جنوباً
والمجرات كلها ، واشرعة الرياح
ويغدو مشرق الأرض جنوباً
«ويغدو الجنوب المشرق كل الجهات»

ثم يهطل الزمن الآتي انهار نور ونار
فتهتز الربى ،
ويورق اليبس
وتخضر التلال

* * *

هذا تراب جنوبي سقاء الثأر
ورواه الغضب
كل ثلم فيه ينز دماً وجراحاً
ونسوراً وبراكين هب
يطلع الفتيان منه ، كما الفتكة
وكما يصخب الرعد
ويومض برق الحراب
وبحار مغول العصر
كيف يذوي فتحهم واحلام السراب
وكيف النجاة من العري ،
ومن اعاصير التراب

* * *

«جيشيت» تتلع عنقها الناحل :
ها أنذا . . .
فأين أنت مني يا قباب القاهرة؟
تمسح الشهادة وجهي وشعري ،
ودمها في جيدي علامة
وأشلائي ممزقة ، ولكني سماء
وزادي حين أقحم
ضمة من الصعتر البري
ومن جوع الفقراء

وصيداء مهر يحمم ، يزهو بفارسه
أين بغداد مني ، أين غمامات الرشيد
أين نخواته؟

و«معركة» نحو يثرب ترنو ،
تسأل لهفى عن خنادقها ،
«خيبر» الغدر يزحف ثأرها ،
فأين الخنادق يا يثرب
أين سجدة العز عند مشارفها؟
أين خفقة النصر في بيارقها؟

* * *

تمتم جميعاً؟ طاب نومكمو
ونحن هنا ، نجمة الصبح للآتين
من ليل القلق
نجمة تمخر الأمداء وحدها
وتشق وحدها صدر الغسق

قصيدة جعفر

(إلى كل الشهداء . . ولا يكفي)

محمد نور الدين

- ١ -

من يهزم - جعفر - عصفورتك الحجرية
برذاذ من نور وذهب
من يشعل شاشة عينيك
بمدي من قبضات
تبعتك يدي
ويدي يا جعفر من فضة
من لحم الأرض
يدي

أحملها كي تورق في عين الله مدائحك الاسطورية
أحملها كي تلمع في الأفق الداكن نجمتك الخضراء
تبعتك يدي

فتقدم ، يا جعفر ، في جسدي . .
دموي هذا الهزج
فلا تحزن

سوف أغنيك نشيد الحجر
وسأهديك إلى جهة الزهر
كي تقرأك الفتيات كتاباً للعطر
وتحملك النسوة منديلاً في الأعياد
فتبسّم

تبعتك يدي
وتقدم ، كالغيبه ، في جسدي

- ٢ -

الآن أوضب أكياس دمي
ما وهبت لي أمي :

للوليد المجنون الشمس
يفر بها

للوليد المغرور سنونوة من معدن
طائرة من زيد وسحاب

والولد الحافي - قالت أمي -
قبة الشوك له
ثم مضت
كالرمان
كخيط يلمع في النسيان :
يا هذا الواقف في باب الأيام
طويل كالبال
جميل كيما
يا هذا المتغلغل في الزينات
المبتل بحب خديجة
وجميع القديسات
كيف أدانك على غرة دمع
وأناوبك الضحكات
كيف أزين هذا الصدر بوردة
وأضيء بزهورك قوس فمي
الآن أوضب أكياس دمي
وأقول وداعاً لتحيات الردهات
وداعاً لأحاديث المقهى
وكواليس المدن -

الذهب -

الأسمنت

وإن أصل قبضاتي
واحدة تنوض بالبحر
وأخرى تمسك بالغيمة
الآن أسدد في جثة هذا الوطن -

المعتقل -

الخيمة

كل رصاصاتي
فتقدم



لا شيء سوى أغنية الزيت المعلي
في الساحات القروية
لا شيء سوى زهرات النار
على الشرفات المنسية
لا شيء سوى محرائك
(من نور وجلال)
لا أحد إلا الأطفال
يأتون إليك
خلف مساء من ريش
مثل عصافير نحاسية
لا أحد إلا أمي
تمسح بيديها هذا العمر المر
وتلوح للأخضر : مر
فافتح يا جعفر
هذا الصدر بحبك
أخرج قلبك
شمساً - شارة
لدم يذمن نارة
وتقدم يا كل الأسماء جنوباً
الآن حصانك لا يعرف إلاه دروباً
يأتي من طين
يذهب في ماء
يمسك في قبضته مجد الفقراء
فتقدم ، يا جعفر
تبعك يدي
فتقدم
كي أصنع منك غدي

بيروت - أيلول ١٩٨٤

الهامش :

الشيخ : الشهيد راغب حرب .
يسار : الشهيدة يسار مروة .
نزىه : الشهيد نزىه قبرصلي .
بلال : الشهيد بلال فحص .

مليون فم يصرخ : جعفر
مليون دم يرسم للوليد النبوي الشمس
تقدم
يا هذا الطائر في كل مكان
قوس قزح
أو . . خيط دخان

- ٣ -

يغمض جعفر عينيه
يستسقي دبابات المحتل
يطلق ملء يديه
ويغني للأجل
للوطن المزدان بسنبلة
وصهيل وقرنفل
للطفل يهرول
خلف فم سكر
خلف دم مقبل
... وأغنيك نشيدي
وأسميك « يسار »
وأسميك « نزىه »
يضحك في « صيدا » كنهار
وأسميك « بلال »
يتشظى نجماً
نجماً
وأسميك « الشيخ » ينادي : لا أسلم
لا أسلم
بيدي هذي سأقاوم
وأسميك الأطفال
أسميك الفلاحين العمال

الحجر

الشجر

الصعتر والوزال

أسميك بلادي
(كل الأسماء لك)
وملايين الشهداء تخرج من نطقتنا
فأطيعي يا كل الأسماء
وهزي
ما بين رحاك ويميني
كل جنوني
لا شيء سواك

لصقر مخضَّب بالفضرة

والدم

عبد الكريم الناعم

من ذرّوة في الأخضر الجبلي تهبط مُتَقَنَا
قلْب على الشوك النبل
هِيَ القلوب ثماره
ولكل شوك ورده
فاقطف عاقيد النشور وأنت تدحل في ذرى
البرق المعلق مؤهنا .

* * *

من آخر الريف المسافر في أغانيه القصية
من بيوت الوكف والخشب العتيق
من الضنى
من «ميجنا»

مجروحة

من قال إن البُحّة الخضراء لا تبكي على جمر «العتابا» ؟
كل حنجرة طريق باتجاه الصعب من هذي الذرى

من ذرّوة منسية فوق ارتفاع السنديان
هي القرى
تستقبل الضيفان

والغيم المؤلق ،

والدخان على المساء

الذرّوة الأولى : هنا ، في القلب ،

في القطب المعلق بين دالية انكسار

وانشطار الحلم

يا صقراً تلاجفه القوادم والخوافي : . .

اصعد

دراك صعوده

ولقائمة الأشجار نخل بسوقها ،

ولقائمة الأليف المميز ، . .

- أول الإبداع والافصاح - ، :

كشفت وقوفه الألفي ،

فاصعد

أنت مخلوق لتصعد

أيها الألق المحسد . !

* * *

من ذرّوة في الأخضر الجبلي ظلوا يهبطون إلى
المواني والمدن

في كل صاحبة وطن

كأس (المخيم) ، . . .

كأس (برزة) ، . . .

من رأى الطير المصادر بين قادمة وخافية يطوف ؟

للشوارع سوقها ،

لنسوق أهله الكبار النائمون على الجواهر والجواهر ،

أمة تمتد في عينيه من أقصى المحيط إلى الخليج .

وأمة تمتد في الأسواق من أقصى المرباح للمرباح ،

أمتان هنا ،

في آخر الأحياء واحدة على فقر الحزام

ورفاه أخرى بين ما جعنا به ،

وبقية المال الحرام

* * *

غرفة واحدة ،

/ للطير عشه البري والسماء /

برزة واحدة ،

/ للصقريش الجليل وهو يتقن الدخول

في المدى ، والكبرياء / .

* * *

في النفس حاجات صغيرة لزوجة صغيرة ،

/ من قال إن السادة المهرين ، والمضاربين ، والسماصرة

مؤلّهون بالذهب

وحاملي أرواحهم على جياد صهوة النفاذ ، والمكاسره

بضاعة

تموت في الوغى على ذؤابة اللهب

من قالها ؟ !! /

* * *

في النفس حاجات صغيرة لوالد يقرؤه الخرنوب ،

والأقمار ، والشذى ، والسنديان

في النفس حاجات حميمة ،
لأُمِّه ،

لطفلةٍ معصمها : سوارٌ يَتِمُّها ،
هواؤها : الأشجان

في النفس حاجاتٌ وضيئة ،

و . . . يوغلون في السماء ،
فاستقم كما صعدت .

آخرُ الدروع والحصون أنت في زمان أمةٍ

حكاهما يتابعون أخبارَ المضاربات ،

وانتقاء أفضل الذبول ، والديوك ،

لا أخبارَ ماذا يهتك العدو ،

فاستقم يا أنبل السهام

إستقم

لكل أمةٍ براءة ،

وأنت سيد الوسام

يا طائرًا آفاقه : النيران ، والندى ،

وليس في جهاته خلف ،

فكل خلفه أمام

* * *

من ذروة في القلب تخرجون ،

من سهولها ومن أعالي هذه الجبال

من زهرة الأجراس في الصباح

من صباحات القليل ، النزر ،

من تصدع الجهات والدخول في مجامر الغلال

من قدرة الشجر الحنون على التجدد في الخرائب

من بسملات الحب تطفح بالحليب على اللهاق وردة

بين الجوانح والترائب

* * *

من لَمعة في الليل بين ظلمتين ،

من شذى ،

من سنبلة

من أمةٍ مقاتلة

تجوع . / تعرى / تدهم الخيأت خيلها ، فرسانها ،

وهي التي بهم تظل باسلة

* * *

يا أيها الشجر ، / الغصار ، / الصخر ، / أرخ بالدم
الريفي ،

أرخ بالردى الطبقى ،

بالحرف المضرج ،

أنا . . .

بالسنديان الصلب ،

بالنخل المجرح ،

بالصوى ،

بالكستنا

أرخ بنا ،

وبأنا

آن اكتشفنا ذلك الظمأ القديم يكاد يفتك

كان دجلة والفراة دماءنا

* * *

منذ احتضان القلب أعشاش الذرى

هذي القرى

تستقبل الضيفان ،

فاتح قلبك العربي

أنت اليوم سيدها المضيف

هذي القوى

تستقبل الغيم المؤلق ،

فاتشع بالنور ،

بالألف المبجل .

أنت مشعل الوريف .

* * *

من ذروة في الأخضر الجبلي

غادرت الطفولة متقنا

ولذروة في الأخضر الجبلي ترجع معلنا

هذا الدم الطبقى يعرف دربه بين اشتعال الروح في

الشجر الحنون ومهرة تعدو إليك على بساط

من سنا

فاخرج بنا

حمص (سوريا)

إصعد بنا

(١) أسماء أحياء شعبية في دمشق

البندقيّة وحملاتها

عصام ترشحاتي

تمرّ من شطف السنان
ومن عيون المجذلية ...
* * *
هل فيك يحتمم النشيد دمي
أم بين كفيك المضرجتين
يبدأ مأتمّي ؟
إني أبادركم ..
وباسم الشعلة العظمى
وأول قبلة صعدت ،
اليها النار
باسم العائدين من الدماء
الى الدهول الطلق
باسم الشاي والزيتون والخندق ...
انني أبادركم ..
وأشهر حاجتي
هل ترفعون دماء موتاكم
على رمح .. وتحتكمون ؟
هل هذا التزييف الواحد المهزوم
يزرع زهرة
أودولة للاجئين ؟
تقول أجراس الجراح ،
ونار غربتنا : -
بأنّ الشعب أصدق حاكم
والبندقية وحدها ...
البندقية في يد الزيتون
تذبح من يخون ...

هل أفتح الآن الحساب أمامكم
أم أنّ معجزة التزييف
تقول لا ... ؟
إني أسائل جمرة
في مقلتي طفل
توقّد بالبكاء
إني أسائل طلقة ،
نسيت حقائبها
على جبل الرثاء
إني أسألكم ،
- فيمعن في الهجاء المستبدّ ،
ويعتطي ديكاً
لأوهام السلام - ...
هل نبدأ الفرز المؤجل ،
أم نصفق للوباء ؟
هذي منازلنا
وراء حدادنا
قمر يطوف على التيامي
والملاجيء والسجون
هذي ضحايانا
تؤدّن في رؤوس الطير والأشجار
تبتكر الحرائق في دم الأنهار ،
والطلقات والرايات ،
في وطن من الأوراق ...
تعلن ملء ، دهشتها القصيّة ..
إنّ أعمدة الخيام

طه حسين

رجل وفكر وعصر

الدكتور أحمد علي

والسياسية الحساسة التي تولاهما ، والصحف التي نثر في صفحاتها أفكاره في الأدب والاجتماع والدين والسياسة ، وخلال عشرات الكتب التي أخرجها للناس ، نثر عند طه على كلف بايقاظ العقول وتوق الى رجها . وله في هذا الكلف عذر اجتماعي وآخر شخصي . فطه عاصر في مصر وحواليها من البلدان شرقاً وغرباً ما زال يقتات بالأوهام ويحيا على النذور والعصبيات . ومجتمع هذا شأنه لا يجدي معه الثاني المفرط ولا يفلح التلمس لقضاياه الفكرية برفق وحذر وتحوط ، إذ إن العملية القيصرية ربما كانت هي سبيله الأوحده ليخرج من حال الى حال ، ولينفض عن كاهله غباراً تاريخياً متراكماً من الخرافات والعقد ينوء بحمله ويحجب عنه الرؤية المستقبلية . وطه الذي يقارع الجمود والمحافظة وسببات العصور يتسلح بالعلم ليصيب من الجهالة والزيف مقتلاً . ومهمته جليلة وقد ندب لها نفسه ، لأنه في دخيلته ، ولعوامل شتى كوّن شخصيته ، يهوى المغامرة ويتطلع الى حلقات الصراع . وقد حفلت حياته بالعراك النقدي يخوضه غير هياب بل بلذ له ويشتاق .

مصر التي أبصر طه فيها النور خطفاً ثم حرمه دهرأ ، هي تاريخياً للحضارة ملاذ وللثقافة موئل^(١) . ولكن الحرية مضامة^(٢)

هذه الجبهة العالية ظلت ملساء حتى الرحيل^(٣) ، وهي - كما يذكر « بيرك » - أشبه بمعبد إغريقي^(٤) ، وهذا الصوت بقي محتفظاً بفردته في الأذن العربية «صوته الهادئ الواضح العميق الذي يذكر بنغم أوتار متوسطة بين الكمنجة والفيلونسيل»^(٥) . «فما أحلى الاستماع اليه ، وما أمتع ان تذوق كل الحواس صوته المنعم وعباراته المرتلة وفكرته الأنيقة وضحكته الحلوة ذات الرنين»^(٦) . ان جبهة طه حسين أطلت على المثقفين العرب بل على الجمهور الواسع مرتفعة ملهمة هادية طوال ثلاثة عقود ، «بل لست أغالي اذا قلت إن من عاشوا بين عامي ١٩٢٠ و ١٩٥٠ يستطيعون ان يقولوا إنهم عاشوا في عصر طه حسين ، كما يقول الناس إنهم عاشوا في عصر شكسبير او في أيام فولتير»^(٧) . وان صوته الدافئ لبث جاذباً أسراً بتعرجاته وطبقاته ، وهو الصوت الحامل لأسلوب مبتكر يخرق المألوف الذي كان مزخرفاً مثقلاً باللفظ وي طرح على العربية موسيقى جديدة . «ثم تكون الايماء الأولى : حركة من الرأس كأنما يستطيل برقبة النحيلة ليرى او ليرى . ثم تكون الايماء الثانية : ضربة باطن كف بظاهر كف أخرى . ثم ينحدر السيل ، لا يحمل الا كل مصطفى مختار»^(٨) . «كان الاسلوب بالنسبة اليه ، كما بالنسبة الى فلوير الذي كان طه معجباً به ، نمط حياة وتفكير ، وأضيف : طريقة عيش»^(٩) . وكما يقول اندريه جيد في مقدّمته لكتاب « الايام » المترجم الى الفرنسية : « لا أدهش كثيراً ان أسمع ما يقال بأن التحرير الذي أحدثه طه حسين قد تناول أولاً وبشكل رئيسي اللغة نفسها ، ذلك انه لا ثورة فكرية وأخلاقية لا تملي تجديداً شكلياً وتقود اليه والى إعادة صياغة التعبير»^(١٠) .

ثورة التعبير عند طه حسين كانت مقترنة بثورة الفكر ومرصدة لتحرير العقل من الأغلال والأدب من العبودية . ذلك « ان الفن حرية لا رق ، فاذا أردت من الشباب ان يذوقوا الفن ويسغيغوه ويحاولوه ويتكروه فاجعلهم أحراراً ، لأن الفن أثر من آثار الأحرار لا من آثار العبيد»^(١١) . والحرية معركة ومهمة نضالية ، ولقد كان طه حسين رجل مجابهة وتحد . فمنذ ارتحل عن الصعيد ليفد الى الأزهر ، ثم بارحه سثماً ليلج الجامعة المصرية ، الوليدة للتو ، دارساً ، وليرجع اليها ، إثر عودته من فرنسا ، محاضراً فعميداً فريثساً . . . منذ بداياته وعبر مختلف المناصب العلمية

(١) سوزان طه حسين : معك ، ص ٧٠ .

(٢) Taha Hussein: Au delà du Nil, Introduction par Jacques Berque, p. 19. (٢)

(٣) لويس عوض : الحرية ونقد الحرية ، ص ٧ .

(٤) موسى صبري : نجوم على الأرض ، ص ٣١ .

(٥) صلاح عبد الصبور : ماذا يبقى منهم للتاريخ ؟ ، ص ٣١ .

(٦) شكري فيصل : « طه حسين : ذكريات ومواقف » ، مجلة « المعرفة » ع ١٥٣ (تشرين الثاني ١٩٧٤) ، ص ٢٧ .

(٧) Raymond Francis: «Itinéraire de Taha Hussein», in: La Nouvelle Revue du Caire, Vol. I(1975), p. 46.

(٨) Taha Hussein: Le Livre des Jours, Préface d'André Gide, p. 13. (٨)

(٩) طه حسين : مرآة الضمير الحديث ، ص ١١٧ و ١١٨ .

(١٠) في سنة ولادة طه حسين ، أي ١٨٨٩ ، «كان هناك خمسون جريدة عربية يومية في القاهرة وحدها ، وفي مصر حوالي ٢٠٠ جريدة ومجلة»

(جاكوب لاندو : الحياة النيابية والأحزاب في مصر ، من ١٨٦٦ الى

١٩٥٢ ، ص ١١١) .

والعقل مكبل لعهد طه ، ولهذا فهو يقول عدداً ثورة يوليو ١٩٥٢ : « فمصر لا تحتاج الى شيء بمقدار ما تحتاج الى ان تحرر عقول أبنائها ، وهي اذا حررت عقول أبنائها بلغت كل ما تريد في فروع الحياة جميعاً . . . والعقل الحر هو الذي لا يقبل ان يفرض السلطان السياسي عليه رأياً من الآراء او مذهباً من المذاهب او سيرة بعينها في التفكير والتعبير والعمل والنشاط . والعقل الحر هو الذي لا يقبل ديكتاتورية مهما يكن لونها ومهما يكن غرضها ومهما يكن أسلوبها في الحكم . . . لن نرضى من الثورة الا بأن يتسع سلطان العقل حتى يغزو بالمعرفة نفوس المواطنين جميعاً ، وبأن تتسع آفاق العقل حتى يتلقى المعرفة من أقطار الأرض جميعاً ، وبأن يعظم سلطان العقل حتى لا يخشى رقيباً حين يعلن ما يرى خطأ كان ام صواباً » (١) .

بين عام مولده ١٨٨٩ في ١٤ نوفمبر وعام رحيله ١٩٧٣ في ٢٨ أكتوبر تدفقت مياه كثيرة تحت الجسر وقامت أحداث وانطوت ثورات . فطه ابن بلد يعج بالثقافة والحدث والمخاض . ولم يكن صاحب « الايام » متفجعاً على التاريخ تتوالى صفحاته في وطنه . فهو عندما كانت مصر العتيقة تتجدد كان مشاركاً لها ومكافحاً عنها ، ويحفظ له التاريخ بين طياته مواقف مشهودة انتصاراً للحرية والتقدم . معجزة طه « هي انه اتخذ مكاناً أمامياً ثورياً مستقبلياً في الأدب . مع ان الانسان كان يتوقع ، بعد اعتبار ماضيه ، ان يتخذ مكاناً تقليدياً حيث يراعي « قواعد النحو والصرف » في الأدب والاجتماع والسياسة » (٢) .

(٢)

هذا الظامي ابدأ الى المعرفة في شغف وهيام ظل حتى ساعاته الأخيرة يطلب الكتاب ويصغي ولا يمل ، برغم تكاثر العلل على جسده . انه « الظمأ الذي لا يطفئه اكتساب العلم وانما يزيد به قوة وشدة والتهاباً . فانا لا أحصل نصيباً من المعرفة الا اغراني بأن أحصل شيئاً آخر أبعد منه مدى وأشد عمقاً . وليس في هذا نفسه شيء من الغرابة . فاذا كانت حاجة من عاش لا تنقضي ، فحاجة من ذاق المعرفة أشد الحاجات وأعظمها اغراء بالتزديد منها والامعان فيها » (٣) . انه درس للأجيال العربية كيف تكون الثقافة خبزاً يومياً وغذاء حقيقياً وعطشاً لا يروى ولهفة مشبوبة .

« لقد أعطانا طه حسين من أفكاره وكتبه الكثير . ومع ذلك فاننا نظلم طه حسين كثيراً لو قسناه فقط بكتبه . انني أحس دائماً ان حجم طه حسين الحقيقي أكبر من كتبه ، اكبر كثيراً . . . ان حياة طه حسين سوف تكون هي نفسها أحسن وأعظم كتاب يصدر عن طه حسين ! » (٤) . علي اننا في هذا العمل حرصنا على تناول النوعين : فقد حظيت كتب طه حسين الصادرة ضمن المرحلة التاريخية التي وقفنا عندها ، اي الى حين انتهاء زمن التحصيل في حياة طه ، بدراسة نقدية شافية . وهكذا تناولنا بالتحليل الواسع « تجديد ذكرى أبي العلاء » و « فلسفة ابن خلدون الاجتماعية » . اما « الكتاب » الاخر العظيم الصادر عن

طه حسين ، عينا حياته الحافلة ، فقد وقيناها حقها من التمحيص والتدقيق والوقوف عند التفصيل ، وذلك لاعتقادنا اننا ونحن نستعرض حياة طه انما نرسم لوحة لعصره من خلال المؤسسات الثقافية التي انتمى اليها والأساتذة العلماء الذين أخذ عنهم المعرفة وانفعل بأرائهم وتكون .

ومن كانت حياته شأن ما كانت عليه حياة طه فالتاريخ لها شائق بمقدار ما هو ضروري ، لأن تناولها يتخطى حياة الفرد المتميز المتفوق النابه الذي هو طه حسين الى إظهار أوسع بكثير هو المجتمع المصري والعربي في احتداه وصراعه وأحلامه بالأجل . ورب أدباء توارت أحداث حياتهم دون ان تتوارى أعمالهم ، لكن طه شغل الناس ، في أدبنا الحديث ، وشغلوه ، وعانى من أصنام عصره وعبدتها ما عانى . فأعماله مشتبكة مع أوضاعه الذاتية وظروفه الاجتماعية ، وهو قبل وبعد عاش الثقافة موصولة بارتباطاتها الصميمية ، ولم يكن يوماً بمنأى عن تيار التنظيمات السياسية التي عرفتها مصر . لهذا فان التاريخ لهذه الحياة الحافلة الجياشة جميل وصعب . وتتأق الصعوبة من انه مهما حاولنا ان نلملم الذرات المبعثرة لهذه الحياة الغنية فلن نصل ، في نهاية المطاف ، الا الى تنسيق ذرات الحقيقة . فحياة الأديب الكبير « المشاغب » المكافح هي أغنى بكثير من ان نضع أيدينا عليها ، الا اذا كان في الامكان ان نجمع الشمس في عدسة او البحر في صدفة او الحياة نفسها بين دفتي كتاب ! من هنا كان همنا منصباً عند تحبير حياته ، على ان نجد معادلة فيها شيء من الجدة في العرض والأسلوب تخرج عن نطاق السرد الرتيب . وقد عولنا في هذا السبيل على مراجع متعددة الأنواع : فهناك ما قلب طه حسين نفسه من أوراق حياته وعبر عنه بقلمه في سيرة ذاتية ممتعة عبر الأجزاء الثلاثة من « الايام » . وهناك ما كتبه بعض معاصريه ممن عرفوه عن كتب ، او ممن ترددوا عليه واتصلوا به . وهناك المقابلات الصحفية التي عقدت مع طه حسين ، خلال مراحل حياته ، وهي مبعثرة في طوايا المجلات . وهناك الكتاب الجميل الذي خطته زوجته سوزان « معك » . . . هل نحن نكتب سيرة ؟ بل لكنها سيرة رائد ترك بصماته على عقول لا تحصى وأثار في حياتنا الثقافية غباراً كثيفاً . وليس دافعنا الى الاحتفال بسيرته انه كان غير مبصر ، فكم تساءلنا في اثناء هذا العمل : هل حقاً ان طه حسين كان ضريراً ؟ ! ولم نشأ ان نفرّد بموضوع واحد متصل بحياة طه وفكره ، انما طموحنا يذهب الى الاحاطة بجملة وتفصيلاً . ولئن قعدت بنا الظروف العملية عن اتمام الرحلة عند نهاياتها والتوقف مرحلة مرحلة عند المحطات المختلفة وما

(١) طه حسين : « تحرير العقل » ، مجلة « الكتاب » (جزء خاص بالثورة والتحرر) ، س ٨ ، ج ١ (يناير ١٩٥٣) ، ص ٤٣ و ٤٤ .

(٢) سلامه موسى : تربية سلامة موسى ، ص ٢٢٣ .

(٣) طه حسين : « حب للمعرفة وصبر على المكروه » ، مقال وارد في كتاب : هذا مذهبي ، بأقلام نخبة من الشرق والغرب ، ص ٣٩ و ٤٠ .

(٤) محمود عوض : شخصيات ، ص ٣٢ .

تطرح من موضوعات واشكالات ، ففي البال ان غضي عقب نشر هذا العمل في متابعة الشوط وعدم التوقف مع طه عند منتصف الطريق .

هذا « الضرب » الذي جعل الناس يبصرون امتدت به البصيرة بعيداً وراء البحر ، وهكذا عبره ذات يوم وانتقل من ضفة الى أخرى . فهو ابن شيخ شبه فقير وترى في ظلال القرآن ، ثم كان له ان يغدو أزهرياً ، شأن أخيه الأكبر ، يقرأ التفاسير على الطريقة المعهودة . لكن الشيخ طه ركب البحر بعدها ، ورمى بالعمامة في اليم إلى غير رجعة إليها . ومع عبوره هذا الأبيض المالح عبر أيضاً من صحن الأزهر إلى ضفاف الثقافة الفرنسية وإلى مهاد اللاتينية واليونانية . لقد انتقل من ضفة عربية اسلامية سلفية الى ضفة غربية ليبرالية معاصرة . ولئن لم تكن النقلة حدثاً بدعاً في تاريخنا الفكري ، اذ سبق لشيخ إمام هو رفاعه رافع الطهطاوي (١٨٠١ - ١٨٧٣) ان استظل بهذه الثقافة الغربية ، أيام محمد علي وأسرته الحاكمة ، وكان لنا من سفر رفاعه وإياه من باريس زيادة ثقافية وفراة لها وقعها المرنان في المحيط الفكري المصري على نحو خاص . لئن كان طه مسبوqاً فلقد تميز بإشعاع محلي وعربي ، وبدنيامية فكرية عُرف بها واشتهر . فهو تجربة أخرى اتصل فيها العلم بالعمل ، لأن طه حسين رجل ثقافة مقاتل ، لهذا فان علمه الذي هو الشجرة اقترن بعمله الذي هو الثمرة . لقد خرج طه من عباءة الأزهر وانخرط بالحياة الأوروبية ومفاهيمها العصرية ، وغدا « غربي » التفكير والمتجه . ولقد وقفنا في الفصل الأخير من هذه الرسالة مطوّلاً عند « تغريبة » طه حسين ، وذلك لتحديد الركائز التي بنى عليها مؤلف « مستقبل الثقافة في مصر » عمارته الفكرية التي بقي مباحياً بها وفيّاً لها حتى الغياب . لم تكن المعرفة التي حصلها طه ترفاً يباهي به و « يمز » ، وهو القائل : « لم أتعلم لأنتفع وحدي بما تعلمت ، ولأن من الحق على كل مصري ان يبذل ما يملك من قوة لإصلاح ما أصاب مصر من فساد » (١) . ولم يفعل مثلما فعله الكثيرون حين عادوا من أوروبا ، فانكمشوا على ذواتهم منعزلين في أبراج وصوامع ، وانما حرص على تجريب هذه الثقافة في الممارسة وعبر المواقف ، ليفيد في أوسع مجال وليدفع عجلة التغيير والتقدم الى أمام . . . ومن ثم فان طه حسين بما توافر لديه من إمكانيات ذاتية ، وبمعايشته لقضايا أساسية ، يعتبر أحسن نموذج لدراسة إشكالية الأدب والثقافة العربيين ، لاستجلاء الإنجازات والمعوقات ، ولاستخراج الحصيلة وتعميق وتعميق النقد استشرافاً للتجاوز (٢) .

(٣)

في شرق عربي ما فتى يعاود طرح الأسئلة التي جاش بها عصر طه حسين لا غربة ان يستمر ابن النيل معاصراً ومتجدداً ثابت الحضور مضيئاً . ان الكاتب ، بعد ان يدور الزمن دورته ، يُقِيم بُعْدَيْن : بُعْد المعاصرة والبعد الزمني . ولا ننسى ان طه حسين

رائد ، ومن نصيب الرائد انه يضرب معوله في أرض شبه بكر ، وبالتالي فهو مهمل وزارع ، وقد يكون القضاة أحياناً من نصيب غيره الذين يأتون بعده . فالريادة تظل باقية في منظور تاريخية الفنون ، لكن الابداع العالي شيء آخر لأنه يغالب الزمن ويزامله . وفي ميدان تقييم طه حسين ، على مستوى البعد الزمني ، فان « الايام » و « على هامش السيرة » مثلاً من الأعمال الباقية في تراثه . هذا التراث الذي يتكون من قرابة خمسين كتاباً موضوعاً ، وعشرة كتب مترجمة ، الى جانب الكتب التراثية التي شارك في تحقيقها او مراجعتها ، والكتب المدرسية في الأدب العربي التي اشترك في وضعها . ان أسلوب طه أيضاً ، وهو « السهل الممتنع » الجديد ، قد بوأه دون ريب مكانة متميزة في تاريخ الأدب العربي الحديث . لقد طلع على الناس بأسلوب لا سابق عهد لهم به عندما أصدر « حديث الأربعاء » (١٩٢٥) . لكن طه باق أيضاً وايضاً لدوره التاريخي التحريري في الأدب والتربية والمجتمع . حياة طه ، كما ذكرنا آنفاً ، « كتاب » جليل . فهو أديب عمل في الصحافة ، وخاض غمرات السياسة ، وبقي دائماً صاحب موقف يقفه ورأي يعلنه . لقد كان صوتاً متميزاً ضد التخلف وتوابعه . ان بقاء طه حسين وتجدده وامتناده والإكبار الذي يحظى به في الذاكرة العربية هي بسبب انه أديب ذو بعد تاريخي وشمولية موسوعية بالنظر الى الاهتمامات التي أكب عليها كاتباً دارساً ناقداً محاضراً متمرساً بناصية القرار ومركز السلطة . طه من حيث الاهتمامات الواسعة درس قل ان يتكرر ، ومن حيث التمرس بالمسؤولية الأدبية والفكرية انما كان مثلاً يحتذى ، ولعل غربيته ذات أثر في حرصه على ان يكون له على الدوام موقف يرضي به ضميره . « كان يعرف نفسه حين يشقى في سبيل ما يرى انه الحق ، وينكرها أشد الانكار بل يغضها أشد الغض اذا نعم بالخفض واللين لأنه صانع او داجي او جهر بغير ما يسر او آثر رضى السلطان على رضى الضمير » (٣) .

من البدهة القول ان طه حسين كان عظيم ، وهو يشكل فصلاً ينبض بالحياة والطرافة والابداع في تاريخنا الأدبي والقومي . لكن الملاحظ ان الذين كتبوا عنه معجبين في الأعم او رافضين مسفهين في الأقل ، كانوا يهلون عليه الشاء او الذم ويغرقونه في لجة من آيات المديح او الهجاء مفرطين غالين . وما هكذا تكون الدراسة العلمية ، اذ تغدو عندها منيراً يقذف نعوت القداسة او الهرطقة . وطه كان أمثلة نيرة في العقلانية ، وهو خير من دعا الى تناول الأدب او التاريخ بعيداً عن هالة تقديس الماضي وعبادته . فكيف ننظر الى طه بمنهج كان يأباه واجتهد في هدمه ؟ « فالشاعر او الكاتب لا يستمد أدبه من شخصه وحده ، ولو

(١) طه حسين : نظام الاثنيين ، مقدمة ، ص ٨ .

(٢) محمد برادة : « طه حسين بين النظرية والممارسة » ، مقال وارد في الكتاب التذكاري : ذكرى طه حسين ، ص ٢٩٧ .

(٣) مذكرات طه حسين ، ص ٢٦١ .

استطعت لقلت إنه لا يستمد شخصيته من شخصه وحده ، وإنما يستمد أكثر منه وأكثر شخصيته من أشياء أخرى ليس له حيلة فيها ، وليس لطبيعته ومزاجه وفرديته فيها كل ما نطن من التأثير . وأكاد أقول مع القائلين إن الفرد نفسه ظاهرة اجتماعية ، فهو لم يأت من لا شيء ، وإنما جاء من أسرته أولاً ، ولم يكبد يرى النور حتى تلقته الحياة الاجتماعية فصورته في صورتها وصاغته على مثالها وأخضعته لمؤثراتها التي لا تحصى . فعنصر الفردية فيه ضئيل لا يكاد يحس ، إلا أن يمتاز هذا الفرد ، وامتياز نفسه يرد في كثير من الأحيان إلى الحياة الاجتماعية التي أنشأته ^(١) .

« الفرد إذن ظاهرة اجتماعية ، وإذن فليس من البحث القيم العلمي في شيء أن تجعل الفرد كل شيء وتمحو الجماعة التي أنشأته وكونته محواً ، إنما السبيل أن تقدر الجماعة وأن تقدر الفرد ، وأن تجتهد ما استطعت في تحديد الصلة بينهما ، وفي تعيين ما نكليهما من أثر في الآداب والآراء الفلسفية والنظم الاجتماعية والسياسية المختلفة » ^(٢) . وبناء على هذا الفهم الثاقب الصادر عن طه لم يكن عملنا أنشودة إطرأ وتفخيم له كما هو حال جل المهورين بكاتب « الفتنة الكبرى » ، كما لم يكن نحرأ وتشويهاً للحقيقة الجدلية لثرائه ككل ، وإنما سعينا ببساطة إلى أن نقدم دراسة موضوعية . ولهذا التفتنا ملياً إلى المؤسسات الثقافية التي تخرج فيها طه ، لأنها صورة عن المجتمع الذي ابتدعها ، وكان لها أن تترك آثارها سلباً وإيجاباً في فكره وتطلعاته . « بل ونستطيع أن ندعي أن طه حسين هو أصدق صورة لهذا العصر ما بين الحربين ، لأنه أخذ من كل نقائص هذا العصر بطرف ، وهو عصر ارتطمت فيه تيارات فكرية ووجدانية عارمة ، وكانت مصر تبحث فيه عن كيائها وكانت تلوح أمامها مسالك عدة وطرق متفرقة . . . وقد كابد طه حسين كل ذلك بنفسه ، وجرب هذه المسالك المتعددة ، ومن هنا كان عناؤه « تجريبياً » ، لم يتوفر لكثير من معاصريه على هذه الصورة التي تجمع بين الأزهر والسيوريون ، والجبسة والطربوش » ^(٣) . « ومن هنا فإن عطاءه الذي امتد على أكثر من نصف قرن قد غدا قابلاً للمناقشة ، مطروحاً دوناً أسوار ، وصار بإمكاننا ضمن الحدود التي رسمها هو في موضوعية ترتبط بأرض الواقع ، أن ندرسه محايدين غير متأثرين بالصخب الذي كان ، وبالمعارك التي دارت ، أو بالإجلال السطحي الذي يفرض النقد ولا يدرك أن النقد الموضوعي هو جزء من الاحترام الحقيقي الذي يحمله الدارسون للفكر الإنساني أولاً ولذواتهم ثانياً » ^(٤) .

(٤)

إن الباحث في طه حسين لن يجد عنتاً في العثور على المراجع . فمؤلفات طه مبذولة شائعة ، وقد صدرت طبعة لآثاره الكاملة . على أننا أترنا الرجوع إلى الطباعات الأولى المتفرقة ، فهي أدق وأصح متناً وإخراجاً . وطه حسين كاتب مجدد ، ومن

جملة تجديدهاته المبتكرة أنه أول من كتب في أدبنا العربي الحديث سيرته الذاتية ، وذلك بشكل أدبي قصصي متفرد ، فضلاً عن الجراءة في عرض مكنونات حياته . وجاءت « مذكرات طه حسين » التي تنتهي عند عودة طه من فرنسا إلى الوطن ، بمنزلة التتمة ، وهي تطبع الآن على أنها الجزء الثالث من « الأيام » . وحذا لو أنها ظلت في حلتها الأولى ، لأنها مذكرات أقرب ربما إلى صيغة ما ندعوه بالفرنسية « الجورنال » ، وهي تختلف أسلوباً ومحتوى عن الكتابين السابقين . وكان من أمنيات طه في أواخر حياته متابعة كتابة سيرته ، لكنها أمنية جاءت متأخرة بعد فوات الأوان إذ كان عميد الأدب العربي قد تقدم في العمر واعتلت صحته . فهذه السيرة الذاتية الرحبة تسعف من ينهد إلى دراسة صاحبها ، وخصوصاً أن طه في زمنه هو مالىء العصر وشاغل الناس دون ريب . ولهذا كان همتنا ، من الناحية المنهجية ، أن نحاول تقديم عمل ، قد يكون نمطاً جديداً في حقل الدراسات الأدبية عندنا ، قائم على البحث المدقق في التفاصيل الحميمة لحياة الكاتب المعنى بالدراسة ، أو بتعبير آخر نستعيره بشكل تقريبي من الفرنسيين أيضاً فلقد عمدنا إلى تقديم « طه حسين

منتعلاً البنطفلة » (Taha Hussein en Pantouffles) وبما أن طه كان أدبياً بالمعنى الأوروبي للكلمة ، أي كان منخرطاً في أحداث مجتمعه ملتزماً بقضاياها شاهراً سيف الرأي والموقف ، لذا نجد تشابكاً بين حياته ونسيج العصر الذي عايش شجونه وشارك في معاركه ، من هنا تنأت أهمية الخلفية المجتمعية والتاريخية التي حرصنا على أن نرسمها لعصر طه حسين . وكلما حالقنا التوفيق عبر هذه الأطروحة أن نمزج بين حياة طه ومعالم عصره ومقتضيات الدراسة التحليلية ، لأدبه الإبداعي والنقدي ، كانت المحصلة التي خرجنا بها أفضل وأشد تماسكاً وإشراقاً . وفي بحثنا الدؤوب عن التفاصيل في حياة طه انتفعنا ، فضلاً عن سيرته الذاتية ، بالكتاب الجميل « معك » الذي وضعته بالفرنسية زوجته سوزان . كما أفدنا من محمد الدسوقي الذي اشتغل سكرتيراً لدى طه قرابة ثماني سنوات وتركه عام ١٩٧٢ قبل سنة من وفاة صاحب « الأيام » ، وقد أصدر بعدها الدسوقي كتابين : « أيام مع طه حسين » و« طه حسين يتحدث عن أعلام عصره » . ولكن ينبغي أن نأخذ ما كتبه سكرتير طه هذا بشيء من الحيلة ، لأنه عاصر كاتبنا في سنواته الأخيرة عندما غدا عليلاً حتى أن ذاكرته العجيبة شرع يلم بها الضعف ، بحيث إن زوجته كانت تحول قدر الامكان بينه وبين اللقاءات الصحفية أو أنها تحرص على حضورها . ثم إن هذا السكرتير ، على حد اعترافه ، كان

(١) طه حسين : خصام ونقد ، ص ٢٥٧ .

(٢) طه حسين : قادة الفكر ، ص ٨ .

(٣) كامل زهيري : « طه حسين رجل ومنهج » ، مجلة « الهلال » (عدد خاص عن طه حسين) ص ٧٤ . ع ٢ (فبراير ١٩٦٦) ، ص ١٠٧ .

(٤) نجاح العطار : « مراجعة نقدية لعدد طه حسين من المعرفة » ، مجلة « المعرفة » ع ١٥٥ (كانون الثاني ١٩٧٥) ، ص ٥٧ .

يدون ما يتحصل له في علاقته المستمرة بطة تدوين الانسان الرقيب . على أن الدسوقي لو كان أديباً او صاحب ذائقة أدبية ومطلعاً على تاريخ الأديين العربي والفرنسي ، لكانت صحبته المديدة لطفه حسين غدت عندئذ ذات فائدة جلية للدارسين .

تستوفنا ، ونحن بصدد الكلام على مراجع تناولت طه ، حقيقة ملفقة للنظر : ان طه حسين لم يدرس بعد دراسة علمية نقدية حقيقية شاملة . هناك مقالات متفرقة كثيرة ، وبعضها القليل جداً مضيء ونافع ، بيد أننا سنتوقف الآن عند الكتب الموقوفة على طه . هذه الكتب الدراسية ذات أنواع أربعة : فهي إما أنها جزئية او قديمة عهد نهجاً وقيمة (نظير أعمال بيار كاكيا ، كمال قلته ، ومفتاح طاهر) ، او انها ذات صبغة صحفية بحيث لا يعول عليها علمياً اذا لزم الأمر الا بحذر (كمال الملاخ ، سامح كريم ، ونجاح عمر) ، او انها سلفية الطابع تنهال على طه تحريماً وشتماً (مصطفى صادق الرافعي ، أنور الجندي ، وعبد المجيد المحتسب) ، او انها أخيراً سطحية ولا تعرف سوى ان تمتدح طه وان تنطب في هذا المديح (سامي الكيالي ، وجمال الدين الألوسي) . وهناك ، قبل ان نختم حديثنا حول المراجع ، عمل نرغب الاشارة اليه لأننا نتفاءل بما ينطوي عليه من فكرة سديدة وجديدة ، انه كتاب حمدي السكوت ومارسندن جونز البيليوغرافي عن طه حسين . مهما كانت الهفوات في هذا العمل ، شأن إهماله او جهله بالدراسات والأعداد الخاصة التي صدرت عن طه في بعض البلاد العربية ، وشأن غياب الحس النقدي في هذا العمل الكبير ، فهو يبقى للدارسين منهلاً غزيراً متجدداً ، ما دام ان الباحثين قد أصدرنا طبعة ثانية مضافاً اليها . على أن عتبنا عليها ان من تتوافر بين يديه مئات المراجع عن طه حسين يجعل به ان يعطي مقدمة معمقة ضافية نفيسة ، في حين ان ما كتبه لا يشفي مع الاسف غليلاً ولا يسد رقماً !

لسنا طبعاً اول من تصدى لدراسة طه حسين ، ولكن نخال اننا نحنا في درسه نحواً جديداً ، اذ اهتمنا بمتابعة التطور الحياتي والفكري والذاتي والإبداعي لهذا الرائد في تاريخ الثقافة العربية ، وذلك ضمن اطار من اللوحة « البانورامية » الاجتماعية والتاريخية وما تخللها من احداث مؤثرة وما طرأ عليها من أعلام تركوا كلمات باقيات في التطور الجدلي للفكر والحياة . بهذا المنحى الشمولي كتبنا عن طه حسين عملنا هذا ، ولوقدر لهذه الرحلة ان تصل الى نهايتها ، اي ان تنتقل من مرحلة الطلب والتلفت والبواكير والأطروحات وهي التي انجزناها بتوسع وسوينا مدايمكها ، الى مرحلة التساؤل والانتاج والعراك وهي التي نتطلع الى تناولها في السنين المقبلة ، لبان عندها على نحو اسطع الجهد التأسيسي الذي أرسيناه في فهم تطور طه وما آل اليه في سنواته اللاحقة ، وخصوصاً تلك النقلة التي قطعها لعهد ذلك من لجة التيار الديني الوطني متمثلاً بعبد العزيز جاويز الى معترك التيار الليبرالي متمثلاً باحمد لطفي السيد . اذ الانسان في نهاية المطاف

نتاج متفاعل لظروف وبيئات واحوال لا يكون له يد فيها غالباً ، لكنها تترك بصماتها على مجرى رحله العمر والفكر التي يقطعها . نقول : نتاج متفاعل ، لأن طه كان ازهرياً وجامعياً واروياً الهوى ومسلماً ومصرياً ، وهو في هذا كله تدرج من حال الى حال بفعل المؤثرات البيئية والثقافية التي انضجت اختياره الشخصي وصقلت توجهه ، وأدت به الى ان يصير ، كما عبر طه حسين نفسه في تمهيد كتابه « تجديد ذكرى ابي العلاء » ، من التناج الى وضع الانتاج . وفي ما يختص باللوحة الكبرى التي رسمناها لعصر طه وفي ما يدخل بالتفاصيل الحميمة لحياته في الصعيد والأزهر والجامعة والسوربون نعتقد اننا وفيها حقها تماماً ، واقتضانا هذا السعي الدؤوب غوصاً في الكتب المختلفة ونباشاً في المجالات القديمة ، بحيث إننا لم نترك ربما زيادة لمستزيد اللهم الا في تفاصيل طارئة لا تغير بشيء من الملامح العامة والحقائق المرسومة .

ومن النتائج الطيبة التي خلصنا اليها في هذا العمل المحطة التحليلية النقدية المسهبة التي خصصنا بها طه عبر اعماله التي وقفها على دراسة ابي العلاء وابن خلدون . فطه برغم الشهرة التي تمتع بها خلال حياته الحافلة لم يحظ عموماً بالدراسة العلمية المتأنية لأعماله ، فلقد كان غالباً موضوعاً للإطراء والثناء بدون حدود او الطعن والقدح بغير ضوابط ايضاً ، ولم ينبر دارس او ناقد لتقييم مؤلفاته واحلالها المكانة العلمية التي تستحقها . وهكذا بذلنا الجهد دونما تأثير بصيت طه . فليس في العلم فلان الشهير او فلان ، ونحسب اننا انتهينا الى احكام لا اعتساف فيها ولا شطط وانما هدتنا اليها المعرفة والموضوعية . وعلى هذا المنوال انعمنا النظر طويلاً في كل ما كتبه طه عن ابي العلاء ، وحللنا منهجه وناقشنا . اجتهاداته وقمنا بعمل تشريحي للمقالة إثر المقالة ، حتى أكسبنا جهود طه في مؤلفاته « تجديد ذكرى ابي العلاء » ، « مع ابي العلاء في سجنه » ، و« صوت ابي العلاء » ، الصفات العلمية التي هي بها جديرة . وكان طه في دراسته لأبي العلاء أوفر توفيقاً وإصابة ورحابة مما هو حاله عند تصديه لفهم ابن خلدون . وربما تأتى له هذا لأن دراسة ابن خلدون تحتاج الى عقل متفلسف او فكر متأمل او ذهنية رجل عملي عارك السياسة والسلطة واستوعب دروس التاريخ فيها . ان عمل طه عن صاحب « المقدمة » يغلب عليه طابع العرض والشرح والتلخيص ، واشتمل على هفوات عديدة بحق ابن خلدون او بحق آرائه ، على انه لم يخل من نقذات مصيبة والتماعات مقتضبة فذهن طه يعرف كيف يقتصر او يقتبس الفكرة المضيفة الملتزمة .

ولعل من النتائج العلمية التي نعتز بها في عملنا الأكاديمي هذا ، الفصل الختامي الطويل الذي عقدناه حول « تغربة » طه حسين ، وكان بمنزلة الخلاصة والرباط بين اجزاء الأطروحة وفي لم جوانب مسيرة هذا الرائد الفكرية في تنقله بين الثقافة الأزهرية السلفية والثقافة الغربية العصرية . وفي هذا المجال اوضحنا بجلاء كيف ان طه الذي تصدر الجبهة الثقافية في مصر ما بين ثوري ١٩١٩ و١٩٥٢ ، كان مثلاً طليعياً ثابتاً لما ندعوه العلمانية

مختصة مزهرة ، وذلك في رحاب « المعهد الألماني للأبحاث الشرقية في بيروت ». لقد نعمت بضيافة هذا المعهد الذي اتردد عليه منذ سنوات مديدة حيث اعمل في كتابة ابحاثي ، وحيث عقدت صداقات مع بعض الزملاء الفضلاء من المستشرقين الألمان . وأنا مدين لهذا المعهد ، فضلاً عن الضيافة والرعاية والثقة التي غمرني بها باستمرار ، بما جنيت من فوائد جمة من مكتبته العامرة الباذخة . وأرى من واجبي ان اوجه الى القائمين على هذا المعهد العلمي الزاهر تحية الشكر الوافر .

ولقد كتبت هذه الأطروحة ابان اربع سنوات مريرة (٧٩ - ١٩٨٢) توالى فيها على الوطن وما زالت احداث ومحن وكوارث وحصار ، وبالتالي فقد كان عملي هذا عرضة في احيائين كثيرة للاهتزاز والتقطع والتوقف ، دعك الآن من ذكر الببال المشغول والقلب المشحون . ولا ريب ان لأم ولدي (لميس عبد الواحد) ، ولهذين النجمين « عمار » و « وضاح » ، افضالاً وأيادي ناعمة كانت مسقة لي ومعاوناً على الانصراف لاتمام هذا العمل في الصورة التي انتهى اليها . فاليهم يفيض قلبي بالحب والتذكر (★)

(*) مقدمة كتاب « طه حسين : رجل وفكر وعصر » الذي يصدر هذا الشهر عن دار الآداب بيروت .

الاسلامية ، إذ انه نبذ التوفيقية ومال الى الفهم العلماني الغربي الحر ، حتى في صميم اسلامياته ، بحيث جاءت هذه الاسلاميات عقلانية المنزع . ان طه نموذج له فضل الريادة لما ينبغي ان يكون عليه المثقف العربي . فطه هو الملتزم بقضايا مجتمعه ، المنافع عن الحرية والانسان ، الثائر بضروب الجهالة والتقليد ، وهو الذي لم يتردد لحظة في ان يكون له موقع على خارطة الصراع السياسي في بلده . الثقافة موقف ، وطه كان دائماً صاحب موقف في نصرة المبادئ والحقائق . فلقد كان اديباً نزاعاً الى الفن والتقدم ، ساعياً الى تأمين كرامة المواطن وعزة الشعب .

(٥)

وبعد ، يحملني الوفاء ، في ختام هذا التمهيد ، على ان انوه بامور ثلاثة لا مندوحة من ذكرها إقراراً بالحق وعرفاناً بالجميل . ما كان لهذا العمل ان يرى النور لولا المحبة التي اولاني اياها الدكتور جبور عبد النور ، استاذي وصديقي وصاحب الأيادي البيضاء على جيل من اساتذة الجامعات وحمله الألقاب العلمية في لبنان . هذا الانسان الكبير يعمل في صمت ، وهو يسدي العون في صدر رحب ونفس ودودة وصبر جميل . فالى شخصه السمح اسدي خالص امتناني .

وهذه الرسالة كتبها وانا جالس دائماً الى طاولة واسعة مغطاة بالكتب والأوراق تقع في صدر قاعة « رايسكه » المطلة على حديقة

دار الآداب تقدّم

الدكتور شكري خصبك

ابن بطلان وطه

ورحلته



السُّبُل

|| محمد علي الرباوي ||

أيها المشاء في جوف الظلام
قلبك الاجرد مشكاة تدلى كوكب أخضر منها
أوقدت أرجاء الشمس التي
ما إن رست في ساحل الشرق أو الغرب
أمامي سبل مشرعة أبوابها
جسدي رُج لها رجا مريحا
وارتمى في مرجل السبع الشداد

* * *

سبل مشرعة أبوابها
منعرجات قذفتني من فلاة لفلاة
جعلت زادي غسلينا وزقوما
لهذا جسدي بُست عظامه

* * *

سبل بل سَعَر مشرعة أبوابها
جرّدني من جذوري
جعلتني أتعذّر
أبعدتني عن عناقيد الوطن
وطني مشتعل
يمتد من أرض فلسطين الى أرض فلسطين
وطني مشتعل

ما عاد أرضاً وساء
وطني أصبح إسماً تائهاً بين ملفات
ها في القلب فرع

وفروع في تخوم الشرق والغرب
فلسطين حصان عربي

يمتطي صهوته الأبيض والأسود والأحمر
حتى اختلطت ألوان هذا العالم الموبوء آه

تلك أمي رفضت كل بنيتها
تلك أمي أنكرت كل بنيتها
تلك أمي حجبتها السبل الجوفاء عني
دُلّني أنت عليها
واتخذني صاحباً
لا تسألني كيف أبصرت حصانك
بصري اليوم حديد
ولهذا دُلّني قلبي عليك

* * *

ساعة العسرة دقت
فلماذا اليوم سرّاً تُسرح الخيل الأشداء؟
لماذا تدفن الأخبار عني

واضح أني لا أملك عينيك بجسمي
واضح أنك لا تعلم أني قد تغيرت
وأن الجسد الضامر قد غير جلده
منذ آدمت قيام الليل

هذا الجسد الضامر قد شدّت عظامه

* * *

إنني أعددت للعسرة إيماني
أعددت رباط الخيل
لا تخش نحولي واتخذني صاحباً
في هذه الشدة، إما راكباً
قدّام هذا الجندي، إما راجلاً
قدّام هذا الجندي، إما حاملاً
أعلامك البيضاء بايعتك مذ صححت خطوي
إنني طوقتك اليوم بهذي البيعة المشتعلة.

الشعراء اللبنانيون والتجريب

الدكتور عبد المجيد زرقط

خليل حاوي انه « كان شديد المعارضة للاتجاه التجريبي - الشكلي في المغامرة الشعرية »^(٥) . وهكذا ، يصبح التجريب ، كما تقول سلمى الخضراء الجيوسي ، « زيا لا قواعد له تفرضها الغريزة الشعرية الصائبة »^(٦) .

وتبدو بدايات الشعر الحديث ، لدى نازك الملائكة ، على سبيل المثال ، نوعا من التجريب - الاختبار ، ذلك اننا نقرأ لـ د . عبد الواحد لؤلؤة قوله ان القضية بدأت تجريبيا ، عندما عمدت نازك الملائكة ، في قصيدتها « الكوليرا » ، الى اختبار ثلاثة مفاهيم ونظمت عليها لتساوي وقع حوافر الجياد الناقلة للموت ، وهذا ما تؤكد الشاعرة ، عندما تصف محاولتها في القصيدة نفسها ، فتقول : « قد حاولت فيها التعبير عن وقع ارجل الخيل التي تجر عربات الموت من ضحايا الوباء في ريف مصر »^(٧) .

نجد ، في حصاد الشعراء المحدثين النقدي ، استخداما لمصطلح جديد هو التجريب . نجد ذلك ، على سبيل المثال ، في محاضرة يوسف الخال عن مستقبل الشعر العربي في لبنان ، حيث يقول : « مستقبل الشعر في لبنان رهن بقيام شعر طليعي تجريبي »^(١) .

ويبدو واضحا ان الشعراء اللبنانيين المحدثين كانوا يستخدمون المصطلحين : شعر تجريبي ، كما مر . قبل قليل ، وشعر تجريبي ، كما نقرأ في احد اعداد مجلة شعر : « الكاتب الاصيل لا يقدم لائحة حكم وامثال انه كاتب تجريبي »^(٢) .

ما الفرق بين المصطلحين ؟ من الناحية اللغوية ، ليس من فرق فكلاهما مصدر للفعل « جرب » ، اي اختبر وامتنح^(٣) . لكن ، وكما مر طوال هذا الجزء من البحث ، يختلف مدلول مصطلح تجربة عن هذا المدلول اللغوي ، فهي تجربة حياتية شخصية كيانية فريدة يعانها الشاعر ، تتحول الى عطاء فني . فان تكن التجربة عيشا يلد ويتحول الى فن ، فما هو التجريب ؟ نقرأ ، في هذا العدد لأدونيس : « وليس المقام هنا مقام تفصيل لكيفية التعبير او للصورة المقبلة للادب العربي والثقافة العربية بعامة ، فان هذا ينمو تجريبيا ، اي انه يتحول ضمن مجتمع هو نفسه يتحول »^(٤) وعلى هذا هل يكون التجريب هو التحول الدائم لكيفية التعبير المرتبط بتحول الحياة الدائم ، فيكون شكل لكل قصيدة ؟

ويبدو من الطبيعي ، ان كان الامر هكذا ، ان نجد فرقا بين تحول يتم ويستمر مشروطا بتحول حياتي وبين تحويل يتم وفق جواهر يظن انها بدائل ، او بتعبير اخر تختبر وتمتنح ان كانت تصلح كبدايل . فالتجريب ، بهذا المعنى ، يشمل الشكل واختبار ملامته . ويبدو لنا هذا واضحا من قول فؤاد رفقة عن

(١) شعر ٢ / ١٩٥٧ / ص ٩٨ .

(٢) شعر ٢٠ / ١٩٦١ / ص ١٣٥ .

(٣) المنجد في الاعلام واللغة ، بيروت : دار المشرق ، الطبعة الرابعة والعشرون ، ص ٨٤ .

(٤) ادونيس ، الثابت والمتحول ، الاصول بيروت : دار العودة ، الطبعة الثالثة ، ١٩٨٠ ص ٣٢ .

(٥) النهار ، العدد ١٥١٦٩ / ٤ - ٧ - ١٩٨٣ / ص ٧ .

(٦) الآداب ، ٢ / ١٩٧٨ .

(٧) شعر ٤٣ / ١٩٦٩ / ص ٥٥ ، نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، بيروت : دار العلم للملايين ، الطبعة السادسة ، ١٩٨١ ، ص ٣٥ .

وقد اولى شعراء تجمع شعر التجريب اهمية خاصة . ويبدو من الاهمية بمكان ان نرى الى مفهوم هؤلاء الشعراء للتجريب وممارستهم له .

جاء في مجلة « شعر » عن شعر احدهم : « اخذ يكتسب ببراعة فائقة ، وعلى نحو اكمل صفة الشعر التجريبي الذي يجتاز الشعر العربي الآن مرحلته ، من حيث تحقيقه لمفهوم القصيدة الحديثة » . وكما يبدو ، فالشعر التجريبي مرحلة شعرية توصل الى تحقيق مفهوم للقصيدة ، هو مفهوم القصيدة الحديثة . لكن ، ما هو مفهوم القصيدة الحديثة ؟ ولنقرأ ، في مجلة شعر ايضا : « يطرق الشعر العربي المعاصر بابا تجريبييا جديدا ، في اسلوب التعبير عن الفكرة ، هو تجسيد خبرة الذات الشاعرة ، بخبرة جماعة بكاملها . ولعلنا نلمح من خلال التجارب التي يقوم بها الشاعر اتجاها نحو البساطة والاقتراب من الأداء الثوري ، وهما عنصران اساسيان من عناصر القصيدة الحديثة »^(٨) . ونقرأ لأحد الشعراء الحديثين في شعر ايضا ان مفهوم الشاعر لماهية القصيدة الحديثة يقرر كل شيء ، لأنه في صناعة الشعر كل شيء . ويعدد الشاعر سمات القصيدة الحديثة بادئا بأولا وهو « تجنب التجريد » ، ومنتها بسابعا وهو « الافادة من الفتوحات السيكلوجية »^(٩) .

ويتضح لنا من هذا كله ان على الشاعر ان يقوم بتجارب تتيح له في النهاية ، ان يقترب من مفهوم معين للقصيدة يستند الى مبادئ عامة وعناصر معينة تعد سمات لشعراء بعينهم ، فالبساطة والاقتراب من الاداء الثوري ، على سبيل المثال ، سمتان من سمات الشعر الحديث كما يمثلها الرومانطيقون الانكليز . وما يلتفت ان هاتين السمتين هما من سمات شعر عمر بن ابي ربيعة ايضا . الحق ان العنصر ، بحد ذاته ، لا يكون شعريا او غير شعري باطلاق ، وانما هو يكتسب هذه الصفة من موقعه في البنية . وعلى هذا لا يكون السعي الى تحقيق العنصر والخصيصة ، احتذاء لشعراء حديثين ، الا نسجا على منوال آخرين ، وتقليدا لانجاز جاهز .

ونقرأ في مجلة « شعر » ايضا :

- « تقوم الفرادة في تطوير الايقاع الشعري العربي وصقله على ضوء المضامين الجديدة ، فليس للاوزان التقليدية اية قداسة » .

- « كانت الحركة تظن ان تحطيم الاوزان التقليدية الرتيبة بالتلاعب بتفعيلاتها يحقق مثل هذا النقل العفوي » .

ويبدو ، على ضوء هذه القراءة ، ان التطوير يتم على مضامين جديدة ، ووفق ظن ان هذا الشكل من التطوير يحقق النقل العفوي . . . وتذكر هذه الطريقة بالفرضية العلمية التي توضع وفق ظن تقود اليه ملاحظات ومعلومات ، ثم تجري الاختبارات لاثبات صحتها . . . والحق ان ما يحدث في الفن هو على عكس هذا تماما ، فالنموذج هو الذي يخلق اولاً ، من ثم نستخلص المبادئ .

نستمر في القراءة : « . . . اعتمد ، في هذه القصيدة ، . . . على الاسلوب الشعري القديم في فينيقيا وما بين النهرين . وهو الاسلوب الذي ورثته التوراة في اروع اشكاله وتأثر به كثير من شعراء اوربا وطوروه وأغنوه . . . وقد افدت ، في بنائها الفني ايضا ، من عدة شعراء اوروبيين . . . أمل ان تكون هذه التجارب الشكلية - البنائية معبرا للشعر لا توقفا او راحة »^(١٠) . وهكذا يبدو اننا ازاء افادات شكلية بنائية نجرب ملاءمتها للتعبير عن حياتنا الحاضرة التي بلغت حدا من التعقد والتنوع ، بحيث يأتي التعبير عنها ببعد القصيدة العربية المعروفة باهتاً وفقيراً . . .

والواقع ان لا خلاف حول كون التعبير عن التجربة الحياتية ، ببعد القصيدة العربية المعروفة ، باهتا وفقيراً . لكن ما يبدو فيه خلاف هو بين القول والتجريب ، والذي يتمثل وفق ما قرأنا في : تطوير الايقاع القديم وصقله او التلاعب بالتفعيلة بتحقيق عناصر اساسية من عناصر القصيدة الحديثة الاوروبية ، اعتماد الاسلوب الشعري القديم في فينيقيا وما بين النهرين ، اخذ البناء الفني من عند الاوروبيين وبين القول : ان الشاعر الاصيل لا يفكر مطلقا ان يختار النموذج عندما يشرع في النظم . . .

وهذا الخلاف يمكن بسطه كما يلي : انرفض « الجاهز البالي » فحسب ونظن في « جاهز حديث » ان يحقق ما نصبو اليه ، ام نرفض الجاهز باطلاق ونسعى لأن تكون عناصر القصيدة الحديثة وليدة التجربة الحياتية المعقدة والمتحولة والتي يدخل التراثان : الوطني والعالمي في تكوينها ؟

وقد صار الخلاف واضحا لشعراء « تجمع شعر » وذلك عندما بدأ الحديث يعلو عن الصارع الذي غدا بين حديث و« حديث ، ولم يعد بين قديم » و« حديث » . . . او لنقل صار الخلاف حول مفهوم الحديث نفسه وفي معرفة الجديد حقا »^(١١) .

كان التجريب نقطة الخلاف الاولى في البدايات ، وكان من الطبيعي ان يبدو غامضا : لكنه حقق ، كما يقول ادونيس ، مهمة ذات اتجاهين ، اذ انه حال ، من ناحية اولى « دون ان يجتاز مجتمع الاستهلاك نتاج هذه الحركة ، وان يدرجه في ثقافته الحكيمة المتعلقة « الخطابية » ، وحاول ، من ناحية ثانية ، ان يفكك بنية القديم ويتجاوزها في سبيل التأسيس »^(١٢) .

ويبدو ان التجريب ، بمعنى التجريب - الاختبار ، يعد انجازه مهمة تاريخية ، كان لا بد من ان يتطور فيغدو « قذفا » من الشاعر لـ « خياله شعوره ، خارج كل طريق مرسومة » ، وانشاء

(٨) شعر ، ٣ / ١٩٥٧ / ص ١١٧ .

(٩) شعر ١٣ / ١٩٦٠ / ١١٧ و ١١٨ .

(١٠) شعر ١٠ / ١٩٥٩ / ص ٩ .

(١١) ادونيس ، زمن الشعر ، مصدر سابق ، ص ١٥٩ و ١٦٠ .

(١٢) المصدر نفسه ، ص ٢٥٨ ، مواقف ، ٢٤ - ٢٥ / ص ٣ .

دار الآداب
تقدم
مؤلفات الدكتورة
نوال السعدادي

- امرأتان في امرأة .
- موت الرجل الوحيد على الأرض .
- امرأة عند نقطة الصفر .
- اغنية الاطفال الدائرية .
- موت معالي الوزير سابقاً .
- الخيط وعين الحياة
- الخيط وعين الحياة
- الغائب
- كانت هي الاضعف
- مذكرات طيبة

منشورات دار الآداب - بيروت
ص . ب ٤١٢٣ - ١١

لرؤيا جمالية خاصة تتم بالممارسة الابداعية التي تتجاوز ما استقر باستمرار^(١٣) . وما يقوله ادونيس ، في هذا الصدد ، ان المجتمع العربي « يتجه نحو إنشاء جمالية خاصة به ، كما كانت لطفولته الجاهلية رؤيا جمالية خاصة بها . وتكوين هذه الجمالية انما يتم بالممارسة الابداعية ، اي بتجريبية مستمرة » .

والتجريبية ، كما يرى ادونيس ، هي « المحاولة الدائمة للخروج من طريق التعبير المستقرة ، او التي اصبحت قوالب وانماطاً ، وابتكار طريق جديدة ، وتعني هذه المحاولة اعطاء الواقع طابعاً ابداعياً حركياً . . . » ويتسم الشعر التجريبي ، في رأي ادونيس ، بأنه اختلاف وبحث مستمر في نظام آخر للكتابة الشعرية ، وتحرك دائم في افق الابداع ، فلا منهجية مسبقة ، وانما انبثاق مستمر ، بداية دائمة وتحرك دائم في افق انساني ثوري من اجل عالم افضل وحياة انسانية ارقى^(١٤) .

ويؤكد انسي الحاج مفهوم البحث المستمر ودوام الاختراع مخضعا هذا لتجربة الشاعر الداخلية ، فيقول : « ليس في الشعر ما هو نهائي . وما دام صنيع الشاعر خاضعا لتجربته الداخلية ، فمن المستحيل الاعتقاد بأن شروطاً او قوانين او حتى اسسا شكلية هي شروط وقوانين واسس خالدة ، مهما يكن نصيبها من الرحبة والجمال »^(١٥) .

وخارج تجمع شعر يقول ميشال سليمان بـ « البحث عن ادوات للتعبير جديدة قادرة على استبطان حركة دينامية متفجرة تخلق فينا ارتشافاً لمناهج حياتية تختلف » ، ويقول ايضا بـ « تجريب يطول هيكلية القصيدة التي تتطور وفق رؤيا فنية لا تكاد تستقر على حال معين الا لتقفز الى حالة جديدة . . . » وهكذا يكون على الشاعر المبدع ان يبحث بشكل دائم عن هذه الاشكال والايقاعات والمضامين في حركة الواقع^(١٦) .

وهكذا ، كما يبدو لنا يحتمل التجريب فهما على منحين : التجريب - الاختبار او السظن بشكل ، بنموذج يلائم التجربة ، والتجريب - الانبثاق او الممارسة الابداعية المستمرة خارج كل اطار مرسوم وخارج كل منهجية مسبقة ، وتأسيس رؤيا جمالية خاصة ، انطلاقاً من الواقع ، وسعياً الى المستقبل في انبثاق دائم لا يركن الى التراكم .

واذا كان المنحى الاول قد حقق مهمة تاريخية على صعيد هدم البنى القديمة فقد انتهت مهمته وصار على المنحى الثاني ان يحقق المهمة التاريخية التالية على صعيد تأسيس البنى الحديثة . ولعل نجاح السير ، في المنحى الثاني ، هو بداية السير للخروج من المأزق وتحقيق الاصاله .

(١٣) المصدر نفسه ، ص ٤٧ و ٢٨٦ و ٢٨٧ .

(١٤) ادونيس ، زمن الشعر ، مصدر سابق ، ص ٢٨٩ .

(١٥) انسي الحاج ، لن ، مصدر سابق ، ص ١٩ و ٢٠ .

(١٦) الآداب ٤ / ١٩٧٤ / ص ١٥ و ٥ / ١٩٧٥ / ص ٣١ ، اللواء ،

١ / ٢ / ١٩٨١ / ص ٩ .

قصة قصيرة

أخيتي لوجبرلي

الفأب

علي عبد الساعى

قالت له المضيفة وهي تمر بين المقاعد :

- اربط الحزام من فضلك .

ثم غابت مسرعة بين صفّي المقاعد الممتدة عبر الطائرة .

كان آخر عهده بوجه امه قبل عشر سنوات ، ورغم ان هذه المدة ليست طويلة بالمعنى الصحيح الا انه كان عاجزاً تماماً عن تذكر قسمات وجهها بكل ما فيه من تفاصيل ، كل الذي يذكره من وجهها بشكل دقيق : الوشم الذي كان ينساب من الشفة السفلى باتجاه الذقن ، والعينين الواسعتين ، هذا ما رسخ بذاكرته ، اما بقية التفاصيل فامر استحضارها اصبح صعباً .

ذات يوم شكا الصديقة « اكرم » الذي يعمل مدرساً ، ان ذاكرته تحونه كلما حاول ان يتذكر تفاصيل وجه امه ، وانه في كل مرة يحاول ذلك يشعر وكأن غلالة رقيقة تحول بينه وبين وجهها الرائع فيصاب بما يشبه الدوار ، لعدم قدرته على التركيز بما يجعله قادراً على تذكر تفاصيل وتقاطيع وجهها. قال له اكرم :

- كل واحد منا يعجز عن تذكر تفاصيل وجوه أحبته بشكل دقيق ، وتكتفي ذاكرتنا - وقد نخرتها الغربة والبعد - بالاحتفاظ بوصف عام لوجوههم .

- نعم ، نعم يا صديقي ، منذ مدة طويلة وانا احاول تذكر بعض التفاصيل الصغيرة في وجهها فلا استطيع ، ان ما يهمني هو التفاصيل الصغيرة التي تغيب الآن وتغوص في أعماق ذاكرتي ، إنها الغربة ، تلك اللعنة التي انصبت على رؤوسنا ولا نجد لها فكاً .

رجع بذهنه لليوم الأول الذي غادر به وطنه طلباً للرزق ، شعر في اللحظة الأولى التي يخرج فيها من الطائرة ويضع قدمه على سلمها وكأنه يقف وجهاً لوجه امام

جيوش جراحة من مسني الغربة والعذاب اولها لحظة وقوفه على سلم الطائرة لحظتئذ ، وآخرها ضارب في أعماق المجهول ، اصطف في الطابور وتقدم باتجاه رجل الأمن الذي يدق تأشيريات الدخول - كان يحدث نفسه عن امكانية النهوض بمستوى الأسرة المادي وامنيته التي تلازمه منذ الصغر في بناء مستقبله ومستقبل اخوته الصغار بعد ان توفي والده ، سأله الضابط بلهجة لم يفهمها :

- « شي ويزا ؟ »

- نعم ؟

- « انت اصمخ ؟ شي ويزا ؟ » .

لكزه احدهم وقال له :

- « بيقول لك معاك فيزا ؟ »

- نعم ، نعم ، هيها .

يمد يداً مرتجفة تحمل صورة « تأشيرة الدخول » ، يدققها الضابط ، يقلبها ثم يقول :

- اسمك :

- « راشد ، راشد فهد » .

يمد الضابط يده ليلتقط الخاتم الرسمي فيها تستمر عيناه بالتدقيق ، كان راشد يهبط ويرتفع بسرعة وكأنه أصيب بلوثة (قلبية) اذا صح التعبير ، اكثر ما يخشاه ان يكشف الضابط ان في تأشيرة دخوله شيئاً ناقصاً ، لكنه في نهاية الامر يهز رأسه ثم يرفع الخاتم ليهوي به على صفحة جواز سفره البيضاء ، ثم يناوله الجواز ، ليلتقطه ويقرأ :

- « مطار ابو ظبي الدولي . دخول ١٤ / ١٢ / ١٩٧٥)

تنبه من شروده على صوت المذيع :

- سيداتي ، سادتي اخذت الطائرة تهبط تدريجياً نحو المطار . من اجل سلامتكم نرجو ربط احزمة الامان ووضع المقاعد في وضعها العمودي واغلاق الطاولات التي امامكم والامتناع عن التدخين . شكراً

نظر من النافذة الزجاجية ، الغيوم البيضاء تحت أجنحة الطائرة كأنها طيور النورس ، انه يذكر المرة الأولى التي رأى فيها طائر النورس ، كان ذلك قبل ثلاث سنوات على الشاطئ في « الشارقة » . اما المرة الثانية فكانت على شاطئ الرأس الاخضر في « ابو ظبي » خلال احدى نزهاته ، كان يتمنى لو يستطيع ان يشاهد عيني « النورس » عن كثب ، كثيرون قالوا له ان عينيه جيلتان ، حتى ودّ لو استطاع ان يقارن بينهما وبين عيني حبيبته .

غاص قلبه الى اسفل أصلعه عندما لامست عجلات الطائرة أرض المطار ، حاول تجميع ما تبقى في ذهنه عن المدينة التي عاش فيها طفولته وصباه ، لكنه لم يستطع ، وجد في زوايا ذاكرته بعض الصور المتقطعة إلا أنه عاجز عن توصيلها في عملية « مونتاج » تعطيه بعض ملامحها ، الشيء الوحيد الذي يذكره بكل تفاصيله هو المدرج الأثري الكبير ، كان هذا المدرج بأقييته ودهاليزه مرتسماً في مخيلته بكل وضوح لقربه من بيتهم ، قيل له

أقدامك عند الظهيرة ، أمضيت أعواماً وانت في مكانك تنتظر انتهاء عقدك ، حتى اذا انتهى أقنعت نفسك بجدوى تجديده !! واليوم تكتشف بنفسك كم هي المعادلة صعبة !! ذهبت صبياً ثم ها أنت تعود وانت على ابواب الكهولة وقد غطى الشيب فوديك وتناثر هنا وهناك في هامتك ، الا تحس بفداحة الثمن ؟ حصلت على الدرهم وفقدت الشباب ورونقه ! فأين المغنم ؟ أضيئت إشارة الامتناع عن التدخين ، لكنه كان في واد آخر ، مر به مضيف ، قال له بحدة :

« اطفئ سيجارتك مش شايف الإشارة ؟ » .

كانت الأوامر صارمة لا مجال لمناقشتها ، أطفأ سيجارته ، أغلق المنفضة ، مَدَّ يده ليتأكد من إحكام ربط حزام الامان ، تذكر جدته رحما الله ، قال لها ذات يوم وهو يداعبها بعد ان عرضت عليه الزواج من ابنة عمه « هند » :

« يا جدتي شو جابر الفلتان يربط حاله ؟ » .

« احسن عليك هو الزواج سجن ؟ »

لا يعلم لم استرجع هذا الحوار الآن بعد هذه المدة الطويلة لكنه بكل تأكيد يفكر جدياً هذه الايام بالزواج بعد ان بلغ الخامسة والثلاثين ولعل تفكيره (بهند) وكلمات جدته بعد هذه المدة الطويلة اكبر دليل على أسفه على فرصته التي اضاعها من اجل جمع النقود .

فتحت ابواب الطائرة ، تدافع الركاب باتجاه ابواب الدخول ، شابٌ وسيم أنيق يقف لدى الباب أمرهم بالاصطفاف واحداً تلو الآخر ، لكن « راشد » الذي شاهد أخاه « رشيداً » لم يمثل للأمر واندفع يؤشر لشقيقه الذي يقف بين صفوف المستقبلين . متجاوزاً بعض المسافرين ، تأقّف بعضهم ووجد له البعض الآخر عذراً فيما صنع ، لكن الوحيد الذي لم يغفر هذا الخطأ هو الشاب الذي كان يقف على البوابة الرئيسية ، لحق « براسد » تناوله من قميصه ثم قال له :

« انت انسان ولّا حيوان ؟ ليش ما تصف عالدور ؟ » .

« هه ، هه ؟ اخوي « رشيد » صار لي عشر سنين ما شفته » .

ثم اندفع مرة اخرى باتجاه اخيه ، لحق به الشاب مرة اخرى ، دفعه الى آخر الصف وعندما احتج على هذه المعاملة صفعه صفقة شديدة على وجهه كادت ان تفقده صوابه ، كانت درجة الحرارة منخفضة ، ومع ذلك فان وجه « راشد » اصبح كالتنور تماماً له وهج يحس كأنه يتطاير من عينيه .

تذكر زملاءه في « سويحان » تذكر حرارة الشمس هناك وجدوها اقل حرارة من صدغه الأيسر ، لحظتشد كان قد وصل الى رجل الأمن حاملاً جواز سفره ، قال له ودمعة صغيرة تجول في عينه اليمنى :

« لا تحتّم جواز سفري يا سيدي ، سأعود . على متن أول طائرة فقد نسيت شيئاً مهماً . »

ذات مرة إن المدينة اتسعت وأصبحت رائعة وانها تتمدد بسرعة باتجاه الغرب تسترخي بغنج وخفر ، يتجدد شبابها تلقائياً مع كل صباح ، شوارعها نظيفة ، مرتبة ، أبنيتها أنيقة وشاخة شموخ جبالها ، تسأل بينه وبين نفسه ان كان « أبو عرسان » الراعي ما زال يسكن بخيمته السوداء في الجزء الغربي من المدينة ، وما اذا كان الصغار ما زالوا يتجمعون « ليتفرجوا » على الراعي وزوجته ، لكنه توصل بينه وبين نفسه لما يشبه اليقين ان مكان خيمة « أبو عرسان » لا بد وان يكون قد اصبح ملهى ليلياً او « باراً » أو ، ربما . . . كلا . . . هذا غير ممكن ، غطى وجهه بكفيه واجتاحه الم شديد ثم اخذ يهذي بما يشبه الهمس :

« مسكين انت يا راشد ، تحاول استجلاب وجه امك فلا تستطيع ، يطفو على صفحة ذاكرتك مهزوزاً ثم يغيب ويضيع منك كما تضيع من ذاكرتك تفاصيل الحي الذي عشت فيه سنين طويلة ، قتلت اللهاث وراء المادة والركض الحثيث وراء الثراء ، حقبتك السوداء التي اشتريتها من السوق المركزية في « ابو ظبي » مليئة بالاوراق النقدية من فئة الألف درهم ، لكن كل هذه الثروة بمبالغها الطائلة أضعف من أن تستطيع استحضار وجه امك الى شاشة ذاكرتك ، امك التي استدعتك على عجل وأنت تعلم أنها لا تفعل ذلك إلا لأنها أصبحت قاب قوسين أو أدنى من قبرها ، حتى وجوه أصحابك الذين كنت تلعب معهم « الاستغماية » في دهاليز المدرج الاثري ، ضاعت هي الأخرى منك ، تتجمع ، تتجمع ، ثم تتلاشى عندما تعجز ذاكرتك عن الامساك بتلابيبها . كل الصور والرسائل التي وردتك من أهلِكَ واصدقائك عجزت كلها عن تنشيط ذاكرتك ، فالصور الخرساء اصبحت هي الأخرى احد جوانب الغربة والوحشة التي تعيش . ضحكك ضحكة مكتومة عندما تذكر كلمة قالها له احد زملائه :

« انت يا راشد ، ذاكرتك مثل طنجرة « التيفال » ، ما ييلزق فيها شيء على الاطلاق » .

لسعته السيجارة التي كانت تشتعل بين أصابعه أطفأها وأشعل أخرى ثم زفر زفرة حارة وأغمض عينيه ليستطرد في هذيانه :

« هه . . . والآن يا راشد ، زملاؤك مزروعون في « سويحان » تلهب اكبادهم سياط اشعة الشمس الحارة ينتظرونك لتعود لهم بعد اسبوع واحد ، فاذا كنت لا تستطيع على مدى ساعتين ان تجمع في ذاكرتك صوراً تليق بمقام امك والحي الذي عشت فيه والمدينة التي احببتها فان اشهرأ بكاملها لا تكفيك لتستعيد ذكرياتك عن بلدك واهلك واترابك واصحابك وتعلماً رثيتك من رائحة امك وتستند برأسك الاشيب الى صدرها ، هذا إن لم تكن قد حُملت الى المقبرة . »

يا راشد الذي أدمن الغربة ، أظنك تذكر أول مرة تطأ فيها قدمك رمال « سويحان » ذات صباح . يومٌ كامل لم ترفيه سوى غراب واحد ، كنت مزروعاً هناك كنيسة صبار تمد أذرعتها نحو الشمس . العطش يحرق جوفك والرمال الرمادية تلسع كعوب



إيقاعات الورد والذاكرة

يوسف طافش

- ١ -

أغادر باب التوحيد
أدخل باب القيامة
وموجُ الكتابة ...
يقصف وجه البلاد المعافى
لأنهض من مذبحي
على ساعدي
نخلة ... ورباب

أغني ...

فترقص كل الجهات على راحتي
ويحتمل الورد في قامه الاغنية
لجرح الحداثق يعلو صهيل الصواري
وتسرح كل النيازك أبراجها
فينفرج الوقت عن بسمتين
وينهمر الومض
في الذاكرة

- ٢ -

لمن حاصر الحب في مقلتي

تقول جذور انتمائي :

أحب « الجليل »

أحب « الشام »

ولكن بيروت

بين الحبيبين زُفت الي

ولاني لزين الشباب

نذرت لبيروت عتقاء هذا الهوى

- ٣ -

بلادي ...

على عرش حبي تراني

ويبقى نديم الكتابة والحقد ...
يحبو ...

الى الهاوية

يحف الغضار على شفثيه
ويحتقن الصدع بالسّم والاسئلة
فذاك التناذر في مقلتيه
له فطرة الغدر والجائحة
أراه وحيداً

يُبيح قِيء إذاعات بعض المقاهي
ويفجعه الوهم باللعة القاتلة

- ٤ -

لعاشق « سلمى »

نبي الحروف

وربان كل المحبين ...

ينثال برق الرؤى

أزف إلى القدس آماله المقبلات

أعانق فيه دم الأرض والجلجلة

كلاننا ...

يؤازر بالحب حباً جديداً

ويرنو الى الليل

من سمعتين .. ومن دمعيتين

نحب عيون الصغار

وضحكة نجم

تمور على فرجة الساقية

ولكن

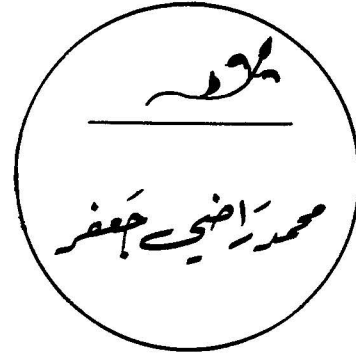
اذا ما دعتنا الخطوب

نجيء اليها براقاً

على صهوة الشعر والكبرياء

حلب - سوريا

بيروت



أحبك :
أن تعيشي أو تموتي . ليس لي
حق الخيار . لأنك الموت الوحيد :
فأنت ملهمتي وأنتك هذه الدنيا
وأنت الماء والزيتون والخبز . أسأليني
أي شيء . جربي أن تطلبي ما لا يهون
وما يهون . وحدقي بي حين يرتعش
الهوى أو حين تخضر الأصابع فوق
وجهي شاطئاً وظلال نخل . أنت ترتعشين ،
تخضرين في قلبي ، وما انطقاً التحرق .
أيها الظمأ ، الهجير ، الصمت : لا تتعب .
هنا في القلب مثواك الأخير
فلا تفق من سكرة الصحراء إلا عندما
تتوهج لخيّل المغيرة والسيوف :
تدلك البدويّة السمراء أن الدرب
بين البحر والميناء سالكة . وتلقاهم :
بني غسان كالأشجار خضراً . أيها الظمأ ،
الهجير : دم الجنوب الريح . والفرسان
من غسان عند مداخل الميناء . من شيبان
من بكر ، ومن . . . عربية كل المداخل
والمضائق . والهوى العربي : أرز أخضر
ونشيد بحر . والمواويل التي قد عرفتك عاشقة
وما غنتك فيروز : فأغنية على الدامور
والأخرى بزحلة . ها هنا قلب . وقلب
ها هناك . وبين ذاك وذا شهيد قائم وفم
أغض . ووردة حمراء . يا بيروت إني قادم
نبضي دم . ويدي مواويل وخبز فافتحي
شباكك الموصود عند البحر :
إن الموعد الآتي قريب .

تونس

الشَّكْلُ وَالْمُضْمُونُ*

الدكتور عبد الله فخر الدين

التبسيط . ان التحليل الحديث للعمل الفني يجب ان يبدأ باسئلة اكثر تعقيداً ، طريقة وجوده ونسب تنظيده^(١) . ولكن هل يعفينا من التبسيط هذا الاستعمال : طريقة الوجود ونسق التنظيد ؟ الا يرجعنا الى نقطة البحث في شكل العمل الفني ، اي في كل ما له علاقة بهذا العمل ، طالما ان الشكل متحد كما مر بنا بمادته ؟ أو لنقل : الا يرجعنا الى نقطة البحث في مضمون هذا العمل اذا سلمنا بتطابقه مع الشكل ؟ هنا لا شك في وجود مازق مزدوج حول علاقة الشكل بالمضمون ، على مستوى العمل الفني ذاته ، وعلى مستوى تناوله في محاولة فهمه او تذوقه .

في المستوى الاول ، اي في المستوى الكياني او الانطولوجي للعمل الفني ، نستطيع تسجل اعتراضات كثيرة على الفصل بين الشكل والمضمون اللذين يشبهان عادة بوجهي الورقة الواحدة . « فقد اعترض الشكلائيون الروس ، مثلاً اشد الاعتراض على القسمة الثنائية القديمة (المضمون ضد الشكل) التي تقسم العمل الفني الى نصفين : مضمون فح وشكل خارجي تماماً مفروض من فوق . من الجلي ان المفعول الجمالي للعمل الفني

لقد شغلت قضية الشكل والمضمون والعلاقة بينهما حيزاً كبيراً من النقد الحديث ، لما اثارته من جدل حول طبيعة النص الادبي ، التي تتصف بالتناقض والوحدة في الوقت نفسه ، فالشكل والمضمون بالنسبة الى هذا النص قد يعينان شيئين متناقضين ، وشيئاً واحداً في آن .

وفي هذا الفصل ، سنعرض للقضية في المفهومات الغربية الحديثة أولاً ، وفي النقد العربي ثانياً ، بعد ان نضع مقابلاً للمضمون في هذا النقد كما فعلنا سابقاً بالنسبة الى الشكل ، ذلك ان المضمون ، كالشكل ، لم يستعمل كمصطلح نقدي لدى النقاد العرب القدامى .

ترفض جميع النظريات الفنية الحديثة قسمة العمل الفني التقليدية الى شكل ومضمون ، مع ان ذلك يبقى في هذه النظريات ضرور منهجية ، لان الكلام على العناصر المكونة للعمل يفرض مثل هذه القسمة ، الا ان هناك على مستوى الادب ، من ينتبه الى امكانية التضييل الذي يشيعه القول بتطابق الشكل والمضمون . « ان جملة (تطابق الشكل والمضمون) في الادب ، ولو ان الجملة تجذب الانتباه الى الصلات الداخلية الوثيقة في العمل الفني مضللة لكونها مفرطة في السهولة فهي تشجع الوهم القائل بان تحليل اي عنصر من عناصر النتاج الفني في الشكل او المضمون ، يحمل الفائدة ذاتها ، ومن ثم يحلنا من الالتزام بأن نرى العمل في مجموعة . ان « المضمون » و« الشكل » مصطلحان يستعملان لمعان مختلفة اختلافاً شديداً مما يجعل مجرد الوصل بينهما غير ذي نفع ، وبالفعل فهما يؤديان - حتى بعد التعريف الدقيق - الى ازدواجية في العمل الفني باللغة

(١) فصل من أطروحة الشاعر جودت فخر الدين ، التي قدمت الى جامعة القديس يوسف في بيروت لنيل شهادة الدكتوراه (إختصاص) في اللغة العربية وآدابها ، وتحمل عنوان « شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري » ، وقد نال صاحبها - بنتيجة المناقشة - درجة « جيد جداً » ، تصدر هذا الشهر عن دار الآداب . وقد نوقشت الأطروحة من قبل لجنة ضمت كلاً من الاستاذ المشرف الشاعر أدونيس والدكتورين متري بولس ووليم الخازن .

المتصلة بالموضوع وبالتفصيلات التركيبية واللفظية ، والتي تؤخذ منها الصور ، والتي تتجلى الفكرة من خلالها»^(١).

لا نجد فيها تقدم سوى محاولة أخرى للتبسيط ، خاصون ما حاول فينوغرادوف جعله مضموناً صرفاً (الفكرة) يتداخل مع خصائص شكلية (الصورة) في كلام بوسيلوف (المضمون هو فكرة ... وصورة . الخ) مما يرجعنا الى الاقرار بشكلية الافكار .

على اية حال ، يمكننا القول ان معظم الاتجاهات الفنية والنقدية الحديثة تلح على تقديم الشكل على اي مصطلح آخر في ما يتعلق بالعمل الفني حتى تلك الاتجاهات التي تعطي اهمية بالغة للمضمون او المحتوى لا تكف عن رؤية الشكل علة لوجود العمل الفني ، يقول فيشر : « ان تركيز انتباهنا على المحتوى وارجاء الشكل الى مرتبة القضايا الثانوية لضرب من العبث - ذلك لان الفن يقوم على تقديم الشكل ، والشكل وحده هو الذي يجعل من الشيء المنتج اثرأ فنياً . ان شكل الاثر الفني ليس عارضاً ، كفيماً ، او غير ضروري اكثر مما هو شكل الجسم البلوري - فقوانين الشكل وشروطه هي تحقيق سيطرة الانسان على المادة ، ففيها تنحفظ التجربة المنقولة ، ويجد كل تحقيق عملي صيانتها فيها ، فهي النظام الضروري للفن والحياة»^(٢).

لقد نقل اللسانيون النقاش حول الشكل والمضمون الى مستوى آخر مشابه هو الصوت والمعنى son et sens الا ان في هذه النقطة تركيزاً اكبر على طبيعة اللغة الادبية في مقابل اللغة (اللا ادبية) او العادية كما ان فيها حلأ من مشكلة المادة الادبية ، تلك التي تصيح لدى اللسانيين اللغة ذاتها طالما ان منطقهم في البحث هو النص قبل كل شيء .

قبل تناولنا للعلاقة بين الصوت والمعنى من وجهة نظر ألسنية نعرض في ما يلي لآراء الرمزيين حول الشكل والمضمون أولاً ، والصوت والمعنى ثانياً ، كما مثلاً فاليري افضل تمثيل .

بالنسبة الى فاليري ، الشكل هو خالق المحتوى ، هو السابق له والشاعر من تنبعث الافكار من اشكاله وليس العكس ، ومن هنا مثلاً تقديره للقافية التي

يكنم فيها يسمى عادة مضمونه ، فقلة هي الاعمال الفنية التي لا تبدو عديمة المعنى او مثيرة للسخرية بعد تلخيصها (وما من تبرير لذلك الا بانه وسيلة تربوية) . غير ان التفريق بين الشكل كعامل فعال من الناحية الجمالية ومضمون غير فعال من الناحية الجمالية يلاقي صعوبات لا يمكن تجاوزها»^(٣).

اما في المستوى الثاني ، اي المستوى التفسيري او النقدي للعمل الفني ، فان تعدد المناهج بتعدد الجوانب التي تتقدم من خلالها للكشف عن خصائص ذلك العمل ، يوحى بإمكانية ايجاد الفروقات ما بين شكل ومضمون او على الاقل ايجاد مميزات لكل منهما ، هذه التعددية او التنوع في مقابل الوحدة التي اشرفنا اليها في كلامنا على المستوى الاول ، تجعل العلاقة بين الشكل والمضمون مليئة بالتناقضات مما يدفع احياناً الى القول ان المضمون هو الشكل وليس هو في الوقت نفسه .

وهنا ايضاً ، تخرج المسألة الى حيز فلسفي اكثر تعقيداً ، ليختلط المستويان الآفنا الذكر ببعضهما بعضاً ، مما يدفع بالباحثين ودارسي الفن او الادب خاصة الى الاعتماد على تعريفات مؤقتة تسمح باستثناف الدراسة . يقول هربرت ماركوز في كتابه « البعد الجمال » : « يسعنا مؤقتاً تعريف (الشكل الجمالي) بانه نتيجة تحويل مضمون معطى (واقعة حاضرة او تاريخية ، شخصية او اجتماعية) الى كلية مكتفية بذاتها : قصيدة ، مسرحية ، رواية . . الخ»^(٤) ولكي يتجاوز اشكالية العلاقة بين الشكل وذلك المضمون ، يستدرك بالقول « ان الشكل الجمالي لا يناقض المضمون ، ولو جديلاً ، ففي العمل الفني ، يغدو الشكل مضموناً ، والعكس بالعكس»^(٥) ، ثم يورد نقلاً عن نيتشه (ارادة القوة) : « يكون المرء فناناً متى ما احس بما يدعوه اللافتانون الشكل وكأنه هو المضمون ، كأنه هو (الشيء ذاته) . وبذلك ينتمي الى عالم معكوس ، لأن كل مضمون يبدو لنا الآن شكلياً صرفاً بما فيه حياتنا بالذات»^(٦).

وهكذا تختلف النظرة الى قضية الشكل عند غير الفنان ، تصبح المضمونات بالنسبة اليه اشكالاً ، ويتحول الفن الى تشكيل صرف كما يبين فينوغرادوف : « ان الفكرة تبدو كمضمون للصورة ، والصورة كشكل ، كشكل داخلي للعمل الادبي ، يبدو هو في حد ذاته كمضمون بالنسبة الى الشكل الخارجي (الصياغة اللفظية) ولهذا كانت القاعدة النظرية : (الفكرة : مضمون ، وكل ما تبقى هو شكل صوري)»^(٧).

يجعل فينوغرادوف الشكل الادبي شكلين : الاول داخلي والثاني خارجي ، الاول هو الصور او المضمون الصوري ، والثاني هو السرد اللفظي ، الا انه يبق على الفكرة خارج تقسيماته الشكلية ، يجعلها المضمون الصرف - اذا صح التعبير - معتمداً في ذلك على بوسيلوف : « المضمون هو فكرة العمل ، وصورة مطابقة للحياة في صور عاطفية ، الشكل هو التفصيلات

(١) نظرية الادب ، ص ١٨٠ .

(٢) ماركوز ، هربرت البعد الجمالي ، ترجمة جورج طرابيشي ، دار الطليعة ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٧٩ ، ص ١٩ .

(٣) المرجع نفسه ، ص ٥٥ .

(٤) المرجع نفسه ص ٥٥ .

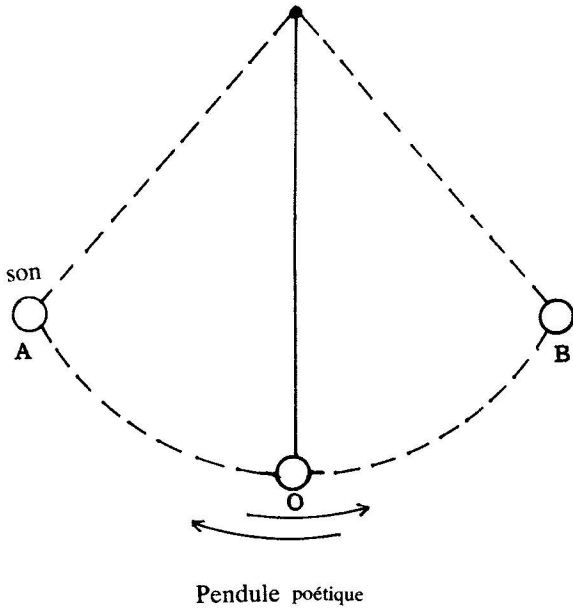
(٥) فينوغرادوف ، اي ، مشكلات المضمون والشكل في العمل الادبي ، ترجمة هشام الدجاني ، دت ، ص ١٤٣ .

(٦) مشكلات المضمون والشكل في العمل الادبي ، ص ١٤٣ .

(٧) ضرورة الفن ، ص ١٨٥ .

آخر^(١). وهذا ، في مستوى التأليف كعملية واعية ، لا يتعارض مع ما تقدم بنا من كلام حول مرحلة من اللاوعي ، ينشأ خلالها الشكل من تكامل شروط معينة تخص تجربة الشاعر من هذه الناحية أو تلك .

الا ان القول بتطابق الصوت والمعنى او باتحادهما ، تبسيط كالقول ، بتطابق الشكل والمضمون على مستوى الكلمة او الجملة او النص ، فالكلمة قد تكون في الوقت نفسه عدة اصوات وعدة معان تبعاً لاستعمالاتها المختلفة ، حيال ذلك رأى فاليري الى القصيدة كتردد دائم بين الصوت والمعنى ، فشبها بالرقاص او البندول pendule الذي يتأرجح بين حدين اقصى يمثلان عنصري القصيدة (الصوت والمعنى) ، الا ان فاليري قد ألحق بكل منهما سلسلة من المكونات . من ناحية : الخصائص الحسية للغة ، الايقاع ، النبرات ، الرنات ، الحركات ، او بكلمة كل ما هو صوتي ، حسي ، ومن ناحية ثانية : الصور ، الافكار ، المشاعر ، التخيلات ... الخ ، او بكلمة كل ما يشكل المحتوى او مضمون النص ، كما انه مائل كل ما هو حسي بالحضور pre-sence وكل ما هو معنوي بالغياب absence



(١) La poétique de Valéry. p. 78.

(٢) La poétique de Valéry, p. 82.

(٣) المرجع نفسه ، ص ٨١.

(٤) المرجع نفسه ، ص ٨١.

(٥) المرجع نفسه ، ص ٨١.

(٦) La poétique de Valéry , p. 82.

(٧) المرجع نفسه ، ص ٨٢.

(٨) المرجع نفسه ، ص ٨٤.

(٩) La poétique de Valéry, p. 86.

(١٠) المرجع نفسه ، ص ٨٥.

يفضل ان تعطي الفكرة لا ان تأتي وفقها^(١). وعندما يتكلم فاليري على المضمون فانه يعني المحتوى او الافكار او الموضوع او كل ذلك بما يعده . كما هي الحال عند مالارمي - نتيجة للشكل وليس سبباً له^(٢).

هكذا يجعل فاليري من الشكل مكوناً حقيقياً للعمل الفني مقللاً من اهمية العناصر الأخرى ذات الصفات المضمونية ، اذا صح التعبير ، فعنده مثلاً ان موضوع القصيدة sujet غريب عنها ، او انه بالنسبة اليها ، كما هو اسم الرجل بالنسبة الى الرجل^(٣).

كما ان فاليري قد يستعمل ، في معرض كلامه على الشكل ، كلمة (الهيكل) ، او (البنية) . يقول مثلاً : « بنية التعبير حقيقة ليس المعنى او الفكرة بالنسبة اليها الا ظلاً »^(٤) ، كما يقول : « الشكل هو هيكل العمل الفني ، الاعمال التي ليس لها هيكل تموت كلها ، ولا تبقي سوى تلك التي تملك الهيكل »^(٥).

تقوم ثورة فاليري الشكلية على تقويم كل ما يتعلق بالعمل الفني على انه شكلي اي انه يحمل خصائص شكلية ، لذلك فقد جعل المضمون شكلاً من الدرجة الثانية ، جعل الشكل منظوياً على مضمون اكثر مما هو منظو عليه المضمون نفسه^(٦) ، وعلى الشاعر في نظره ان يكون ذا احساس بالمضمون كشكل ، يقول فاليري : « ما هو شكل بالنسبة الى الآخرين ، هو محتوى بالنسبة لي »^(٧).

وهكذا نرى ان المضمون بالنسبة الى فاليري ليس الاشكالاً ناقصاً او بالأحرى غير صاف ، تترج فيه المشاعر والصور من كل نوع والكلمات المعزولة والجمال والمقاطع ... وغير ذلك . ولكي ينبعث من هذا السديم من العناصر غير المتجانسة خطاب dis-cours او نص ، فان على تلك العناصر ان تتمثل في نظام لغوي موحد . وهذا يعني الانتقال من شكل الى شكل اكثر نقاء .

قضية الصوت والمعنى بالنسبة الى فاليري هي قضية اكثر تحديداً وأقل شمولية من قضية الشكل والمضمون . لقد رأى الى القضية الاولى في معرض كلامه على اللغة الشعرية حيث يتطرق الى الكلام على الطريقة في البناء او التأليف . هذه الطريقة التي تسعى الى النهوض بالصوت والمعنى معاً - بما لا قبل للغة العادية به - والتي تتجلى من خلالها صورة العمل الشعري حيث تتقاطع الاصوات والتزيينات والمحسنات بغية توليد عالم ايقاعي^(٨).

يؤكد فاليري على صفتي الاستقلالية والتلازم بين المعنى والصوت في الشعر مشيراً الى طبيعة العلاقة الخيمية ، الغامضة ، التناقضية بينهما اذ يقول : « قيمة القصيدة تكمن في اتحاد الصوت والمعنى ، وهذا الشرط يبدو وكأنه يقتضي المستحيل ، فليس هناك اي رابطة بين الكلمة (كصوت) ومعناها ، في حين ان مهمة الشاعر بعث الاحساس بالاتحاد العميق بين الكلام والمعنى »^(٩).

لهذا ، رأى فاليري ان عملية التأليف الشعري غير قابلة للتجزئة عندما قال : « ليس للمحتوى زمن ، وللشكل زمن

وسع مفهومه لها ليشمل الحقب والعصور الأدبية ، تلك التي تنصف بسمات عامة محددة ، نجدها ماثلة في جميع أو معظم نصوص المرحلة المعينة ، لا تلبث ان تبدأ بالتغير ايذاناً بحلول مرحلة جديدة .

كان جاكوبسون من مؤسسي اللسانية البنيوية Structurale Linguistique كما يؤكده كلود ليفي سترواس Claude Lévi - Strauss في تقديمه^(٩) للكتاب جاكوبسون (ستة دروس في الصوت والمعنى) . تلك اللسانية التي رأت الى اللغة كنسق او نظام من العلامات او الاشارات ، وصرفت جل اهتمامها الى الجانب الفونولوجي للغة ، اي الى دراسة الدالات Signifiants حيث تميز اللغات ، فيها هي متشابهة من ناحية المدلولات Signifiés^(١٠) .

ينطلق جاكوبسون من العلاقة الخفية التي توفرها اللغة الشعرية بين جانب صوتي يتكامل مع جانب دلالي ، لا يكف واحدهما عن تحويل الآخر واغناثه ، ويمثل على ذلك بلازمة ادغار آلن بو (Poe) « Nevermore » في قصيدته (الغراب) ، تلك اللازمة التي ترينا من خلال عدد قليل جداً من الحركات الصوتية الاهتزازية Vibratoires مخزوناً لا يستهان به من الدلالات المتصلة بالغراب ، وما ينطوي عليه لفظه من مضمون نظري وجمالي وانفعالي (النحس والشؤم والحزن والكآبة . . الخ) اذ تجدنا مباشرة امام سر الفكرة المتجسدة بالمادة الصوتية »^(١١) .

لذلك يشير جاكوبسون الى تحول اللسانيين منذ نهايات القرن الماضي نحو الاهتمام بالجانب الصوتي (الشكلي) اكثر من الجانب الدلالي (المضموني او الوظيفي) للغة^(١٢) . ويحاول من جهته البحث عن الوحدة Unité الصوتية للغة : « نعرف ان

(١) La Poétique de valery, p. 87- 88.

(٢) La poetique de valery , p. 88 ' .

(٣) المرجع نفسه ، ص ٨٨ .

(٤) Jakobson, Roman, Huit questions de poetique , éditions du Seuil, Paris

1977 , p. 16 .

(٥) نظرية المنهج الشكلي ، ص ٣٥ .

(٦) المرجع نفسه ، ص ٣٥ .

(٧) Huit Questions de poétique, p. 77 .

(٨) المرجع نفسه ، ص ٧٧ .

(٩) Six leçons sur le son et le sens, p.8.

(١٠) راجع ، زكريا ، ابراهيم ، مشكلة البنية ، دار مصر للطباعة ، القاهرة

ط (غ . م) ، ١٩٧٦ ، الفصل الثاني ، ١ البنية اللغوية ،

ص ٤٧ - ٧٨ .

(١١) Six leçons sur le son et le sens, p. 22.

(١٢) Six leçons sur le son et le sens, p' 25.

واصبح جهازه يعمل على الشكل التالي : « مع كل بيت ، يتطلب المعنى ، المرتبط بشكل موسيقي ، شكله من جديد ، فيتحرك الرقاص نزولاً من طرف الصوت باتجاه الطرف الآخر (المعنى) متطلعاً في كل لحظة الى الصعود ثانية الى نقطة انطلاقه الاولى (الحسي) وكأن المعنى نفسه لم يكن متحدرًا من تعبير غير تلك الموسيقى نفسها التي تمنحه مع كل بيت دفعةً جديدةً^(١) .

يلخص فاليري رؤيته الى العلاقة بين الصوت والمعنى ، او الشكل والمضمون ، كما يلي : « المبدأ الأساسي للحركة الشعرية Mécanique Poétique اي شروط انتاج الحالة الشعرية بالكلام - هو التبادل التناغمي بين التعبير والانفعال ، بين الصوت والفكرة ، بين الحضور والغياب ، حيث يتأرجح الرقاص الشعري »^(٢) .

الا ان هذه العلاقة بين الصوت والمعنى تبقى حسب فاليري خفية وغامضة ، بل يجب ان تبقى كذلك^(٣) .

ركز اللسانيون على قضية الصوت والمعنى انطلاقاً من دراساتهم اللغوية حيث يصبح الادب لديهم عبارة عن « انساق » او « نظم » او « بنيات » لغوية ، فالشعر كما يعرفه جاكوبسون « هو اللغة موظفة جمالياً »^(٤) ، واللغة هي التي تمنح الادب تميزاً (مادياً) عن بقية الفنون والنشاطات الانسانية ، لذلك وجب على العلم بالادب ، او العلم الادبي ، ان يقوم بدراسة الخصائص النوعية للموضوعات objets الادبية التي تميزها عن كل مادة اخرى^(٥) ، او كما يعبر جاكوبسون « فان موضوع العلم الادبي ليس الادب وانما الادبية Littérarité اي ما يجعل من عمل ما عملاً ادبياً »^(٦) .

حدد جاكوبسون مراحل البحث عن خصائص النص الأدبي كعمل متميز موضحاً أهم الأسس التي قامت عليها آراء الشكلانيين الروس ، مضيفاً الى ذلك مفهومه الخاص حول (القيمة المهيمنة La dominante) في الادب . نجد شيئاً من ذلك في ما يلي : « يمكن للمراحل الثلاث الاولى للبحث الشكلي ان تتلخص كالآتي :

١ - تحليل المظاهر الصوتية للعمل الادبي .

٢ - تناول مشكلات التعبير .

٣ - النظر الى تكامل الصوت والمعنى في كل لا يقبل التجزئة . وفي المرحلة الاخيرة بالأخص ، يصبح مفهوم « القيمة المهيمنة » خصباً^(٧) .

ولكن ، ماذا يقصد جاكوبسون بالقيمة المهيمنة ؟ . « انها العنصر المركزي للعمل الفني ، يسود باقي العناصر ويحددها ويحولها . انه الذي يضمن تماسك البنية . القيمة المهيمنة تميز العمل ، فالصفة المميزة للغة الشعرية الموزونة مثلاً هي بكل وضوح ، صورتها العروضية ، شكلها (كايات) »^(٨) .

رأى جاكوبسون في هذه (القيمة) مدخلاً مهماً للبحث عن الأدبية او الشعرية poéticité لنص ما ، لا بل

للكلام متجاوزاً فيه وجهتي نظر العالمين سوسير وبانفنيست Ben-veniste او بالاحرى موقفاً بينهما . ففي حين يرى سوسير ان تلك العلاقة عشوائية ، اذ يشبه اختيار الفاظ اللغة ، بلعبة الشطرنج ويراه بانفنيست ضرورية ، يجعل جاكوبسون هذه العلاقة سلاقتين : خارجية وداخلية ، الاولى علاقة تجاوز وتماس Con-tiguïté والثانية علاقة تماثل وتشابه Ressemblance^(٩) ، وفي ذلك ما يعكس طبيعتين متناقضتين للغة : طبيعة التناسب بين الالفاظ ومعانيها تناسباً اشبه ما يكون بالمصادفة وطبيعة التلازم بين الالفاظ والمعاني تلازماً يبلغ درجة الاتحاد الذي تتعذر معه كل امكانية للفصل .

شكلت دراسات جاكوبسون وغيره ، من رواد اللسانية البنوية اساساً لغوياً - اذا صح التعبير - للكشف عن خصائص الادب والشعر ، بتطبيق مبدأ النوعية الذي هو المبدأ المنظم للمنهج الشكلي كما يقول انخباوم (احد الشكلايين الروس) مضيفاً « انه كان من الضرورة ، من اجل تدعيم مبدأ النوعية هذا ، دون اللجوء الى علم جمال تأملي ، مقابلة المتواليات Serie الادبية بمتواليات اخرى من الواقع يتم اختيارها من بين عدد كبير من المتواليات الموجودة ، نظراً لتداخلها بالمتواليات الادبية مع قيامها بوظيفة مختلفة . ان مقابلة اللغة الشعرية باللغة اليومية هو ما كان يمثل هذا النسق المنهجي »^(١٠).

وهكذا غدا تناول اللغة الشعرية ، رصداً للانحراف ، الذي تحققه حيال اللغة العادية (او النثر بمعنى من المعاني) ، وقد فصل جان كوهين في كتابه « بنية اللغة الشعرية » ، الكلام حول هذا الانحراف وشدد على فعالية الوسائل الاحصائية Statisti-ques في تقدير مداه .

ففي مقابل اللغة العادية التي لا تشكل سوى اداة للتوصيل ، يرى الشكلايون على لسان جاكوبسون ان « الامر في اللغة الشعرية متعلق بتبدل جوهري في العلاقة بين الدال والمدلول »^(١١) لذلك فان تعريفه للفونيم كرمز ، من الخصائص المميزة سيكون اساسياً في رؤيته الى اللغة الموظفة شعرياً ، وحيث يمكن للدلالات ان تتعدد تبعاً لتوالي الاصوات وفقاً لاستعمالات خاصة للكلمات .

سلسلة الاصوات تبدو كسناد support للمعنى ، ولكن ينبغي معرفة كيفية اداء الاصوات لهذه الوظيفة ، ينبغي البحث عن Quanta ، أي استخراج أصغركم صوتي (ذي قيمة دلالية) لها^(١٢) . ينتقل بعد هذا phonème اعتماداً على العالمين اللغويين سوسير Baudouin de courtenay وبانفنيست فبالنسبة لسوسير ويدوان دي كورتناي ، ليس الصوت بحد ذاته ، بل الفروقات الصوتية التي تسمح بتمييز الكلمة عن غيرها من الكلمات ، والفونيمات حسب سوسير هي قبل كل شيء كمات متعارضة Opposites نسبية Relatives وسلبية Négatives^(١٣) . لذلك فانها تصلح للقيام بدور التمييز بين الكلمات كما يعبر جاكوبسون في تعريفه لها : « سميت الاصوات القادرة على التفريق بين الكلمات باسم خاص في علم اللغة هو الفونيمات »^(١٤).

الا ان جاكوبسون يناقش سوسير في ما يتعلق بصفة التعارض بين الفونيمات معترضاً على ما قاله الأخير ، من ان الفونيم وحدة صوتية غير قابلة للتجزؤ الى وحدات صوتية اسط واصغر . اذ لا يرى جاكوبسون في ذلك ما يمنح الفونيمات مقومات التعارض المنطقي ، لذلك فانه يحل هذه الاشكالية بجعله الفونيم حزمة Faisceau من الصفات التباينية Differentielles^(١٥) . ويرمي بذلك الى ان دور الفونيم لا يعزى الى شخصيته كصوت ، بل الى علاقاته داخل النظام ، اي وفق استعمالاته وتبعاً لمواضعه .

يتابع جاكوبسون دراسة الفونيم قائلاً : « إنه يختلف عن بقية القيم اللسانية بانه لا يكتسي اية دلالة خاصة »^(١٦) ، فالكلمة هي وحدة الكلام الدلالية Unité sémantique ، اما القيمة اللسانية للفونيم فهي في قدرته على تمييز كلمة تحتويه عن بقية الكلمات الشبيهة بها الا انها تحتوي فونياً آخر محله^(١٧) .

اذن ، ما المحتوى الذي يتصل بهذا الشكل الصوتي (الفونيم) ؟ يلخص جاكوبسون اجابته كالتالي : « الفونيم هو وحده علامة للتمييز ، صافية وفارغة ، المحتوى الوحيد اللغوي Linguistique او بعبارة اشمل المحتوى الوحيد السيميائي Semi-otique للفونيم هو اختلافه او عدم تشابهه Dessimilitude مع بقية الفونيمات في النظام المعني ، فالفونيم لا يعني الشيء نفسه لفونيم آخر يوضع مكانه ، هذه هي قيمته الوحيدة »^(١٨).

يميل جاكوبسون الى تسمية اللغة « لغة الفونيمات » للاحاحه على دور لفونيمات في تمييزها عن بقية نظم العلامات Systèmes de signes وفي جعلها اهم تلك النظم واكثرها وايسرها ، مشدداً على الصفة التناقضية لمكوناتها الاساسية اذ يقول : « تختلف اللغة عن نظم العلامات الأخرى من ناحية مبدأ تكونها نفسه . فاللغة هي النظام الوحيد الذي يتكون من عناصر دالة وفارغة من الدلالات في الوقت نفسه »^(١٩).

يخلص جاكوبسون الى تصور خاص حول علاقة الصوت بالمعنى على مستوى الكلمة ، التي تعد في رأيه وحدة دلالية

(١) المرجع نفسه ، ص ٤٠ .

(٢) المرجع نفسه ، ص ٥٥ .

(٣) المرجع نفسه ، ص ٤٤ .

(٤) Six leçons sur le son et le sens , p. 55

(٥) المرجع نفسه ، ص ٧٣ .

(٦) المرجع نفسه ، ص ٧٤ .

(٧) المرجع نفسه ، ص ٧٨ .

(٨) Six leçons sur le son et le sens , p. 78

(٩) المرجع نفسه ، ص ١١٧ - ١١٨ .

(١٠) نظرية المنهج الشكلي ، ص ٣٦ .

(١١) المرجع نفسه ، ص ٢٧ .

يقول جاكوبسون : « تقوم اللغة الشعرية على نهج اولي هو التقريب بين وحدتين Unités من المؤلفات .

أ - مؤلفات الدلالية : كالتوازي parallélisme والمقارنة (حالة خاصة من التوازي) والاستعارة .

ب - المؤلفات الصوتية : كالقافية ، والسجع ، والمجانسة . الخ^(١) .

وتنزع اللغة الشعرية - حسب جاكوبسون - الى تحقيق الوحدة بين هذه المؤلفات فالظاهرة الصوتية Euphonie وما تنطوي عليه من ترخيم وتطريب « ترتكز على تمثلات صوتية قادرة على الاتحاد بتمثلات دلالية »^(٢) .

يطرح جاكوبسون السؤال التالي : اين نعثر على الشعرية ؟ على ذلك الذي يجعل من النص الشعري شعراً . ويجب كالاتي : « شعر بشعرية النص عندما نحس بالكلمة ككلمة ، لا كبديل لشيء Objet او تفجيراً لانفعال ، عندما لا تقتصر الكلمات بتركيبها ودلالاتها ، بشكلها الداخلي وشكلها الخارجي ، على كونها علامات مطابقة للحقيقة ، بل تكتسب وزنها الخاص وقيمتها الخاصة »^(٣) ، ويعقب على ذلك بسؤال آخر : لماذا يجب الا تطابق العلامة الشيء في الشعر ؟ ويجب ايضاً كما يلي : « لانه الى جانب الوعي المباشر بتطابق العلامة والشيء (أ = ب) هناك الوعي المباشر باختلافهما (المحب) . لا مفر من هذا التناقض »^(٤) .

هكذا يرى جاكوبسون في اللغة الشعرية تناغماً بين عناصر متناقضة هناك من جهة القيم الدلالية (المعنوية) ومن جهة ثانية القيم الصوتية (الشكلية) ولنقل المضمون من جهة ، والشكل من جهة ثانية . وكما ان العلاقة بين الصوت والمعنى في مستوى الكلمة علاقة استقلال واتحاد في آن ، اذ لها وجهان : خارجي (تماس وتجاوز) وداخلي (تشابه وتماثل) ، كذلك هي بين المضمون والشكل على مستوى العبارة ومستوى النص ، هنا يؤدي الاستعمال الشعري للكلمات التي تعدد احتمالاتها المعنوية نظراً الى تعدد الخصائص المميزة المرتبطة بالمكونات الصوتية الاصلية للغة (الفونيمات) مما يجعل من المضمون الشعري مضموناً متحولاً يتحد بشكله الديناميكي .

هذا ما اخذ به الشكلانيون الروس ، ينقل تينيانوف عن اينجنباوم : « ان وحدة العمل الادبي ليست كياناً مغلقاً ، ولكنها تكامل ديناميكي . ان عناصره ليست مرتبطة فيما بينها بعلامة تساوي او اضافة ، بل بعلامة التلازم والتكامل الديناميكية ، ولذا ، يجب الاحساس بشكل العمل الادبي كشكل ديناميكي »^(٥) .

قضت النظريات الحديثة والمعاصرة على مفهوم الشكل كوعاء يصب فيه المحتوى او المضمون ، وبات فيها ان علاقة الشكل بالمضمون ديناميكية ، تناقضية اتحادية ، كما هي علاقة الدال بالمدلول في مستوى الكلمة ، اذ « هما كوجهي الورقة الواحدة كما عبر سوسير »^(٦) .

لم يعرف المضمون في النقد العربي - كما لم يعرف الشكل - كمصطلح نقدي . ولكن ، اذا قلنا انه بالنسبة الى قول فحواء ، او ما يؤدي اليه القول من افهام او انحاء ، استطعنا ان نجعل له مقابلاً في النقد العربي هو المعنى الخاص الذي لا يوجد الا في الظاهر - وفقاً لعمود الشعر - اي انه ليس الا وشياً للمعنى العام الباطني . عندئذ يمكن القول ان النقاد العرب باستثناء عبد القاهر الجرجاني - قد جعلوا ثنائية اللفظ والمعنى مقابل ثنائية الشكل والمضمون في النظريات الحديثة ، وجعلوا اللفظ وعاء للمعنى اي الشكل وعاء للمضمون ، وذلك مرتبط - في مستوى المفردة او الجملة - بموقف النقاد من اللغة واقرارهم بالعلاقة الوضعية بين اللفظة ومعناها ، كما مر بنا في الفصل الاول من الباب الثاني . ومرتبط ايضاً - في مستوى القصيدة - بجعلهم مادة الشعر معطى ثابتاً ، وباتخاذهم من مبنى القصيدة الجاهلية مبنى ثابتاً ، سابقاً لكل كتابة شعرية ، ولذلك - كما سنرى - ابعاد حضارية تاريخية وفكرية .

كانت القصيدة الجاهلية ، كما يعبر ادونيس ، قصيدة اليقين والطمأنينة ، كانت تنوعاً على رتبة الحياة البدوية ، والمعاني الشعرية كانت معاني حسية : « فالشاعر الجاهلي لم يكن ينظر الى الاشياء بأفكار مسبقة ، كان يحسها ويراهها بسيطة واضحة ، لا تخفى بالنسبة اليه ، اية دلالة متعالية او اي معنى ميتافيزيائي »^(٧) ، وكان مبنى القصيدة مبنى حسياً اذا صح التعبير ، فقد رأينا كيف ماثل حازم القرطاجني بين البيت الشعري والخباء . اضافة الى ذلك لم يكن الشعر الذي هو تشخيص لتجربة فردية سوى ترجمة لتجربة عامة : « انه شعر ممتزج بقدر الانسان ومصيره ، بأيامه واشيائه الاليفة ، شعر شخصي لكنه لجميع الأشخاص »^(٨) . كانت القصيدة الجاهلية نقلاً للحياة العربية فالشاعر الجاهلي « لا يقصد ان يغير حياته ، بل يريد على العكس ان يؤكد »^(٩) .

لقد وجد الاسلام في هذه القصيدة شرعة ملائمة للشعر ، فالوحي عندما رأى الى العالم رؤية جديدة ، وقدم للحياة مفهوماً جديداً ، تجاوز كل شكل سابق في التعبير ، ارسى شكله الذي يضم المعاني كلها ، لذلك فهو متجاوز لكل شكل لاحق ايضاً . لقد كان الوحي ترجمة حية وفاعلة لوحدة المضمون والشكل - لانه

(١) Huit questions de poétique , p. 25 .

(٢) المرجع نفسه ، ص ٢٦ .

(٣) Huit questions de poétique , p. 46 .

(٤) المرجع نفسه ، ص ٤٦ .

(٥) نظرية المنهج الشكلي ، ص ٥٩ .

(٦) مشكلة البنية ، ص ٤٩ .

(٧) ادونيس ، مقدمة للشعر العربي ، بيروت ، دار العودة ، ص ٣ ،

١٩٧٩ ، ص ٢٥ .

(٨) المرجع نفسه ، ص ٣٢ .

(٩) المرجع نفسه ، ص ٣٣ .

فالقصيدية عند النقاد اصحاب « عمود الشعر » تجمع بين ثباتين منفصلين أصلاً : ثبات المعنى ، وثبات المبنى ، وكل ثبات هنا او هناك انما هو قياس للأدب على الدين ، من شأنه أن يؤدي الى ثنائيات كالتقديم والمحدث ، اللفظ والمعنى ، الطبع والصنعة ... الخ .

ويمكن القول ان الفصل اساساً بين اللفظ والمعنى هو نوع من قياس الادب على الدين^(١) ، ادى الى قصور النقد عن فهم الاعمال الادبية المبدعة حقاً ، ففي الشعر لا سبيل الى ازدياد في المعاني ، الالفاظ وحدها في تزايد ، تلك هي النظرة التقليدية التي تفهم التزايد اللفظي تنوعاً في المظهر الخارجي للكلام ، والتي جابهها عبد القاهر الجرجاني انتصاراً للمعنى ، فاكد ان التزايد في صور المعاني (التراكيب اللفظية) هو بالضرورة تزايد في المعاني نفسها .

لقد تفرد عبد القاهر - من بين النقاد العرب جميعهم - في قوله بالوحدة بين المعنى والتركيب النحوي ، فقارب بذلك القول بالوحدة بين المضمون والشكل في مستوى العبارة ، وانما توصل الى ذلك من ناحيتين :

اولاً : لم يقر بالقيمة المعنوية للفظ مفردة ، بل انه قوم اللفظة معنوياً داخل السياق المنظوم . لقد رفض المفاضلة بين المفردات استناداً الى معناها القاموسي كما اراد المرزوقي ، وبذلك ترك للمعنى (الخاص) ان يتبلور تبعاً للوجه النحوي المتوخى في النظم .

ثانياً : لم يقل بظاهريّة المعنى الخاص او بثنائيته بالنسبة الى المعنى العام ، ذلك انه لم يوافق على وجود المعاني عارية من الالفاظ ، مع انه قد اقر بوجود معان عامة راسخة في الالفاظ ، اذ وافق على وجود اصول للمعاني سماها الاغراض . وما دامت الاغراض عنده قد تكون مشتركة بين الشعراء او الكتاب عامة ، بينما لا بد للمعاني الخاصة من ان تختلف باختلاف الطرق النحوية ، وقد تؤثر بالتالي على الاغراض ذاتها ، فقد اقر عبد القاهر بالتفرد المعنوي للشاعر ، ذاك الذي لم يعترف به « عمود الشعر » جوهرياً .

نتهي الى القول ان عبد القاهر هو الناقد العربي الوحيد الذي استطاع ان يكون سباقاً في رؤيته الى قضية اللفظ والمعنى رؤية متقدمة ، وذلك بالمقارنة مع ما تضمنته النظريات الحديثة حول ثنائية الشكل والمضمون . الا ان عبد القاهر قد عالج القضية في مستوى العبارة دون ان يتجاوزه الى مستوى النص او القصيدة ، وقد وقف في ذلك موقفاً مغايراً لعمود الشعر ، حيث يعد اللفظ وعاءاً لمدلوله ، وشكل القصيدة اللفظي - الايقاعي قالباً للمعاني ، خلافاً للنظريات الحديثة التي توحد بين الشكل والمضمون .

ينطوي على جميع القيم الاخلاقية ، التي على المجتمع ان يتمثلها ، فلتكن هذه القيم مادة للشعر ، لتكن معانيه « العامة » يعمل على ترسيخها ، ولا يسعى لتوليد غيرها ، لان في مثل هذا التوليد ، نقضاً لحقيقة إلهية ، نقضاً لمعنى يتجاوز الانسان وقدراته .

لقد شرّع الاسلام للشعر ، فيما كان يشرع لكل مظاهر الحياة ، فبثبته الشكل الجاهلي ، قطع على الشعر امكانية افتتاح آفاق جديدة للتعبير ، جعله في خدمة الدين ، وحال دون تشكله المستقبلي في رؤية جديدة ، كما اوضح ادونيس : « يمكن القول ان الاسلام كان نقياً للشعر ، ليس لأن القرآن تجاوزه لغة وبياناً وحسب ، بل لانه ايضاً ، اصبح بعد القرآن ، مصدر معرفة ثانية ، بطل ان يكون مصدر معرفة أولى . ويعني ذلك ان الشعر صار اناء للافكار والقيم الاسلامية ، شأنه في ذلك ، شأن الكلام عامة . ومن هنا ، اكتسب ، بتعبير آخر بعداً لا زمنياً . لقد اقترن بمضمون مطلق ، فاصبح كقالب يحتويه ، مطلقاً مثله »^(٢) .

لقد احدث الوحي النقلة من المحسوس الى المجرد ، من الحياة الى مفهوم مطلق للحياة . لقد كان في تجريده للمعاني ضمن تصور كلي ، ان قدم للشعر مادة تناقض شكله ، فالمبنى الحسي الجاهلي ، اصبح مدعواً لاحتواء معان مجردة . عندها لا بد لهذا المبنى من ان يكون وعاء ، ان يصبح منفصلاً عن محتواه . لقد اصبحت ثنائية الشكل والمضمون قائمة فعلاً في الشعر بعد ظهور الاسلام ، فالمضمون المطلق الذي هو عبارة عن مجموعة من المعاني الثابتة مع مرور الزمن ، والتي تشكل جزئيات لمعنى كلي ، هو ذاك المغزى المختفي وراء الطبيعة ، وعلى المجتمع ان يتمثله . هذا المضمون عليه ان ينضوي في وعاء شكلي ، هو اساساً وليد الحس والتجربة العملية . هو اساساً نقيض للمفاهيم ولصيق بالطبيعة . ان في ذلك ما افقد الشعر قيمته الاساسية في الخلق ، وجعله في خدمة الدين « بل ان الاسلام لم يؤثر كروياً جديدة في نفوس شعرائه الاوائل : حسان ابن ثابت ، وكعب بن زهير ، وعبد الله بن رواحة ، وعباس بن مرداس ، وقيس بن الخطيم ، وابو قيس بن الاسلت ، فقد كان الاسلام في شعرهم ، موضوعاً خارجياً ، لا تجربة داخلية . كان فخراً او هجاء للمشرّكين ومجادلة معهم ، او تضميناً لبعض الآيات ، او مدحاً للرسول والمسلمين . وعبروا عن هذا كله بالاسلوب الجاهلي سواء من حيث بناء العبارة او من حيث طريقة التعبير »^(٣) .

لم يعد للشعر من قيمة سوى قيمته الاعلامية ، وبات النص يقاس على ما هو سابق له ، بات على الشعر ان يجسد المضمون - اليقين ، الذي يتمثل بمادة معرفية هي مجموعة المعاني العامة المقتبسة من الوحي ، او ما ينتج من تنويعات عليها ، هي تلك المعاني الخاصة التي تنسب الى الشعراء او الكتاب والمتكلمين عامة .

(١) الثابت والمتحول ، الكتاب الاول ، ط ٣ ، ص ١٥٨ .

(٢) الثابت والمتحول ، الكتاب الاول ، ط ٣ ، ص ١٥٨ .

(٣) المرجع نفسه ، الكتاب الثالث ، ط ١ ، ١٩٧٨ ، ص ٥٠ .

الجدد

محمود سعيد

اليسرى ، هفت مرتعبة وهي تنظر في عيني مجيد :
- رسبت ؟. يا ويلي !.

وجد مجيد لسانه اخيراً ، هتف بصوت يهدجه انفعال داعم :
- انا من الثلاثة الأوائل في المدرسة ، ماذا تريدون أكثر من ذلك ؟... وبدون شعور مدت يدها الى بطنها ، كمن صفعته موجة مرض مفاجيء ، إتكأت الى الجدار ، ثم جلست على الأرض ، تغضن وجهها ، لهت :

- تعال أقبلك .

ركض الاثنان نحوها :

- ما بك .

- غالبت المرض .

- مغص انتهى .. لا شيء ..

بدأ الكلب يعوي من جديد ، كأنه يحتضر ، انتفض حميد ، رانت لحظة صمت تدرجت فيه دمعتان على خدي الأم ، تحشرج صوت الكلب من جديد ، فقد حميد اعصابه : « اين هذا الكلب ؟ » . لمعت عينا اخيه الصفراوان : « في بيت المقدم » .

أشار الى حديقة الجيران ، جدار يعلو متراً ونصف المتر يفصلها عنهم ، حاول ان يهدئ اعصابه لكن موجة عارمة من الداخل جعلته يغضب من جديد ، تهدج صوته في تحسر وضعف وانسحاق ، عاتب بمرارة :

- قلت لك انها فرصتي الأخيرة كي أعيش حياتي الخاصة ، افهمتكم كل ظروفي ، القبول الذي جاءني ، أريد أن أكمل دراستي كباقي الناس في الخارج ، أتنفس بعض الهواء النقي حراً ، أتححرر من مسؤوليتكم ، لن يتحقق كل ذلك الا بقبولك في قسم داخلي حيث تعيش الوالدة مع احد اخوتك الى أن ارجع .

وكانت شابة في الثلاثين قد دخلت دون ان يتنبه اليها احد ، واندفع من يدها طفل في الرابعة ، اسمر ، احمرت أرنبه انفه من برد الصباح ، الى ذراعي حميد ، إتكأ على صدره ، ادار وجهه الى امه ، فتساءلت هذه مرتاعة .

- ما هذا الوجوم ؟ . قالوا لي إنك نجحت .

اكذ مجيد :

في البدء كان نباحه منتظماً كدقات الساعة ، يقتحم الذهن ، وحيداً متفرداً ، في ظلام الليل الساكن ، ثم أخذ الصوت يضعف ، يضطرب ، يتحشرج ، يكاد يختنق ، يتلاشى ، ثم لا يلبث أن انفجر صرخة ألم مدممة .. عواء طويل رقيق ، يتخبط في مسار الآلام والعناء .

ظنه حلماً كثيباً ، استيقظ على تواصله ، بيد أنه بدا حقيقة مؤلمة قضت مضجعه حتى استحال مع الظلام كابوساً ، شوكة في الفراش ، تقلب في سريره ، تعلق بأهداب النوم عبثاً ، فتح عينيه ، من أين يأتي الصوت ؟! كلب يئن ، يتحشرج ، ليس في الطريق .. أين يمكن ان يكون ؟ . عند الجيران ؟ . في الحديقة ؟ .

كانت امه واخوه غارقين في النوم ، نهض على رؤوس الأصابع ، جاس في المطبخ الصغير ، اراد ان يقرأ ، فتح صفحة نظر اليها برهة ، لم يفهم شيئاً ، الكتاب كان صفحة من الصحف تعكس ضوءاً صلباً كالدبابيس ، رجع الى السرير ، تقلب مع صوت الكلب ، متى أغفى ؟ . لم يدرك ، لكنه استيقظ بعد الآخرين ودبابيس ساخنة تحرق عينيه .

كان الجو صحوً ، والربيع يتمطى كمهر في عنفوانه ، وشمس الصباح تترع « الطارقة » الصغيرة بدفء لذيذ يدغدغه نسيم بارد لم يفلح في تهدئة اعصابه ، انفجر حينها اطلع على نتيجة مجيد بصوت مجنون :

- قلت لك انك يجب ان تحصل على معدل يمكنكك من الدراسة في قسم داخلي خارج البصرة ، الم تعذني بذلك ؟

- بلى .

- ألم أعرض عليك أن آتيك بالمدرسين ؟

- بلى .

- أحققت وعدك ؟ .

وفيما كان يجتد ، يتفجر براكين محرقة ، كان مجيد يتضاءل ، ينكمش ، يصفر ، حتى لم يبق من ملامح وجهه سوى إهاب أسمر ، تتآكله بقع « النخالة » الخضراء إرتجفت يمناه تحت ثقل ورقة النتيجة ، لمعت في عينيه دمعتان طريتان ، فيما اندفعت امرأة في الستين ممتلئة ، تغالب بصعوبة التهاب المفاصل في رجلها

- نجحت بالفعل . . لكني لا استطيع الذهاب الى القسم الداخلي ببغداد .

- إحتجت : « ولم في بغداد ؟ ادرس هنا » .

- لم يلتفت حميد اليها ، اكمل :

- بلغت الخامسة والثلاثين ، منذ سبعة عشر عاماً ، منذ أن كان عمرك بضعة اشهر وأنا أعولكم ، أوصلت اخوتك الثلاثة ، زوجت اختك هذه ، وها انذا أريد ان احقق حلمي الوحيد ، الفرصة الأخيرة لي . . انت قضيت عليها .

وضع وجهه بين يديه ، إتكا إلى الجدار ، خيل اليه انه فقد ملاحه البشرية ، أصبح تمثالاً لليأس مجسماً ، لم يكن من هواة الأحلام ، يكفيه حلم واحد ، أغرقه بالآمال منذ ان سقطت التركة الثقيلة على رأسه ، أم وثلاثة إخوه واخت ، لم يبن أي قصر في الخيال : فقط : عشرة دنائير يذخرها كل شهر في المصرف ، كم أصبحت الآن؟ . الف وستمئة وعشرة دنائير ، يحسبها كل شهر منذ ان اشتغل ليعيل القطيع العاق . . الناصر للجميل ، مبلغ كاف له كي يكمل دراسته في بلد أوروبي ، يغسل القلب من أوساخ وجيف الكد والقهر ليرجع قبل أن يصل الأربعين ، أهذا وهم ؟ ربما وهم . . أيجوز انه اختلقه كي ينقذه من اليأس ؟ . . الطبيب والمهندس والضابط الذين « بزهرهم » أبوه اعالمهم وأوصلهم ، لكنهم انسحبوا بخبث ، انسلوا كما تنسل الشعرة من العجين ، لماذا وحده يعاني ؟ كلهم يعيشون بنعيم وبذخ ، وهو يكافح في سبيل تحقيق حلم يسره وحققه هم ، احس بهذا الحلم يموت في صدره ، يتضخم ميتاً متعفنًا كالجثة المتفسخة .

- لن تكمل دراستك .

فاجأته بشري بجعد ، طافت موجة شعاع ملتهب في عينيها الواسعتين ، نظر اليها ساخراً .

- إننا نحتاجك .

- أنا أخوكم الوحيد ؟

- نعم انت الوحيد .

- والباقون ؟

- كلاب . . نعم كلاب . . يومان مكثت عند فريد ، طبيب يملك نصف الدنيا ، وارده اليومي بقدر راتبك ، مئة وعشرون ديناراً ينثرها على رأس زوجته كل يوم ، لم يتحملني وزوجي المريض يومين ، يدخل عابس الوجه ويخرج عابس الوجه كالقرد ، اهذا اخ ؟ . وذلك المهندس الذي يعيش مع زوجته في الخارج ويقضي الصيف في سويسرا كل سنة مع اطفاله ، اعرفنا بهدية ولو قطعة قماش طيلة عشر سنوات منذ ان تخرج . وهذا الضابط الذي يلعب بالفلوس رأينا وجهه منذ تخرج ؟ كلهم حقراء أنذال ، ليسوا إخوتنا ، انت اخونا الوحيد ، أبونا وأمنا ، لم نعرف سواك اصبحوا من عالم غير عالمنا ، عالم الأغنياء ، لا يريدوننا ولا نريدهم ، سبقى لتعيش معنا ، وتساعدنا ، انظر الى ابني هذا ، ماذا يرتدي ؟ هذه الدشداشة الوحيدة التي

عنده ، مرتقة في عشرة امكنة ، اتعلم اننا لم نذق اللحم منذ اسبوعين ؟ ولم نر برتقالة واحدة منذ أن ارسلت لنا ذلك الكيس قبل اربعة اشهر ؟ . .

طفقت تبكي بحرقة ، بينما أخذت أمها تمسح دموعها بذيل عصابةها .

- جئتكي تفقذي ، ولا بد أن تفعل . . أين أذهب ؟

- قاطع بنفاد صبر :

- لهذا جئت اذن ؟

- نعم . . لهذا جئت ، اريد مساعدتك ، خدمة عشر سنوات ذهبت كلها دون اي تعويض ، والدكان التي كنا سنؤجرها جاء عميد متقاعد رفع « سر قفليتها » الى ستمائة دينار . . من مئة الى ستمائة ، لا نستطيع ان نؤجر غيرها لأنها الأقرب الى الدار ، وهو مريض شلت رجله . . الى من نتوجه ؟ لطف لهجته :

- أنا الذي طلبت من زوجك ان يكون بطلاً ؟

- لا . . . لكن كنت معجباً بشهامته وصفاء تفكيره ، وثباته على مبادئه ، كنت تفضله على كل اخوتك .

نظرت اليها امها بتشجيع ، أضافت وقد أعدتها حماسة ابتهاج :

- كلميه عن سلمى .

فهتف متضائلاً :

- قلت لكم الف مرة اني لا اتزوج الآن .

كانت قد أعدت له بضعة اسماء فتيات اختارتهن له ، وكانت تبغي ان تربطه الى المكان الذي لا تريد ان تغادره الا الى القبر ، لكن هتافه وأد الكلمات في فمها ، قبل أن تشرع بفتح شفيتها :

- أي زواج واطفال ومعيشة ؟ أي شيء يحققه راتب الإعدادية الزهيد ؟ وفي هذا القبر . .

اشار الى الدار ذات الغرفة اليتيمة ، قاطعت اخته :

- لم لم لا ؟ . أكتب على الفقير ان لا يتزوج ؟ ما الفرق بين

حياتنا وحياة فريد الطبيب ؟ أو صالح المهندس ؟ أو فاضل

الضابط ؟ الحياة نفسها بدل الحصيرة سجادة ايرانية ، وبدل

اللحم عدس .

اغرق بالضحك برهة ثم صمت ، رانت على وجهه ابتسامة صفراء ، اي مستقبل رتيب مظلم ينتظره ؟ مات عمره كله .

امله .

نوص الكلب من جديد ، كأنه يلفظ أنفاسه الأخيرة ، اي روح طويلة عند هذا الحيوان لو يموت لينهي هذه الموسيقى الجنائزية ، صوت مستقبله المتسربل بالقنوط ، بالموت يدب في عروقه .

احس مجيد ان اخاه يفكر بالكلب ، وقال :

- البارحة قتل الأطفال كلباً بالحجارة قرب الباب .

اراد أن يقول له : « كما تقتلونني انتم » سأله : « اتعرف مكانه؟ » .

- من ؟

- هذا الذي يعوي في الليل .

ابتسم مجيد ، اشار الى حديقة الجيران : « لا بد انه هنا » .

من بين اغصان الجهنمية الحمراء ، أطلا الى حديقة الدار الواسعة ، شجيرات الأشرفي تفتق عن ورود بحجم الرمانة الكبيرة ، ألوان متدرجة في العمق والانفتاح ، زهور الياسمين الأحمر والأبيض تزغرد على الأسيجة ، زنبق على شكل هندسي ، دوالي عنب ، زهور منمنمة في ألوان شتى ، الحديقة وحدها أكبر من دارته الصغيرة المؤجرة أكثر من عشرة اضعاف .

أنسته اشراقه الورد نفسه ، ابتسم رغماً عنه ، ترك نظره يتسكع كسلاً متلذذاً متشرباً انغاماً فردوسية منعشة ، يا للألوان البهيجة ! . ستائر الأس مقوصة بعناية فائقة كجدران سماوية ، بساط الزبرجد يلتهم الممرات ، الممرات الناعسة بشذى الفجر ، يحتضن بغرام ملائكي فسقية من الموزائيك الأزرق في وسط مربع ضلعه ثلاثون متراً ، كيف يتمكن بعض الناس من خلق جناهم ؟ لكنزه اخوه مشيراً الى الكلب : « ذاك هو » قال له : « انزل وانقذه » . « هتفت الأخت مرتعبة : « لا . . لن ينزل احد ، منذ ان سرقت دارهم قبل ثلاثة اشهر اقسام المقدم ان يقتل كل من يراه يحوم حول البيت » . حلق حميد مفكراً بحالة الكلب المشدود من رقبتة الى شجيرة ورد صفراء ، وقد تجمدت الدماء على انفه الصغير ، كان شعره عند الرقبة كالزغب الخفيف ، أشبهه بقطيفة اسطورية سمراء تميل الى صفرة

مغيرة .

توجه نحو المطبخ ، جاء بسكين صغيرة ، بدون تردد ، تسلق الجدار ، قفز الى حديقة الجار ، في الوقت الذي كبنت اخته رغبة شديدة وبصعوبة في ان تصرخ ، ردد اخوه دون شعور : « سيقنتك ان رآك » .

جاءت الأم الى « الطارمة » ويدها صينية الشاي ، وحينما شاهدت الكلب ، نظرت الى حميد مؤنبة ، ابتسمت لم تقل شيئاً ، لكنها هتفت بألم « وماذا بيدك ؟ » أحس حميد بغرزة وسلخ في ساعده لم يأبه له وهو يقص الحبال العديدة التي كانت تربط الكلب الى اشواك شجيرة الورد ، لكن صوت امه نبهه الى الجرح ، لم يتوقع غزارة دم كهذه ، في حمية الحركة تمزق الرदन واصطبغ بدم قانٍ ، ربت على كومة الفراء الطرية المستكينة بأمان امامه ، لم يحاول الكلب العجوز الإفلات أغمض عينيه من جديد ، لكن عندما رأى الحليب امامه في إناء صغير انتفض وأخذ يلعبه ، مرقصاً ذيله بسعادة ، ثم استكان الى نوم عميق كان هراماً رقيقاً ، يطل على بوابة الفناء ، وعندما حمله حميد ارخى رقبته على ساعده كطفل مدلل ، فيما بدا شعره ناعماً وكأنه ممشط بعناية شوهها خث الدم القاني الذي لم يكديتيس ، وظهرت بين ثنايا الشعر الخفيف عند البطن بضع قرادات ملتصقة بالجلد ، لم يقاوم ، كان من الحرم بحيث انه ترك امر حياته والآتي من ايامه القليلة للمقادير تديرها أنى شاءت .

فتح الباب ، وضعه بعناية قرب « برمبل » القمامة ، ودخل .

دار الآداب نفاذ

مؤلفات الدكتور سهيل ادريس

في طبعة جديدة

روايات

آفاق الآداب

- في معترك القومية والحرية (ط ٢)
- مواقف وقضايا أدبية (ط ٢)

- الحمي اللاتيني (الطبعة الثامنة)
- الخندق الغميق (الطبعة الرابعة)
- أصابعنا التي تحترق (الطبعة الخامسة)

مترجمات (صدرت أخيراً)

- الطاعون - لالير كامو
- الثلج يشتمل - لريجيس دوبريه
- من أكون في اعتقادكم - لروجي غارودي

قصص

- أقاصيص أولى (الطبعة الثانية)
- أقاصيص ثانية (الطبعة الثانية)



النَّجْرِبَةُ تَصْنَعُ الرَّجُلَ... وَالْمَرْأَةُ تُفَجِّرُ إِنْسَانِيَّتَهُ

(أنا زكريا المرسلني رابط الحوت في الماء، الراقص على ظهره في الماء الذي تحدثت عنه الاسكندرونة وعن فعلته ، أهل مدينتي نسوني ... ربطت لهم الحوت ونسوني ... وغدا اذا جاء حوت آخر يذكرونني).

بهذه الكلمات القليلة يمكن ان نلخص قصة البطل الذي صاغه حنانيه من ايسر المعادن واكثرها نقاء، لأن قيمة البطل في (الياطر) ، لا تأتي من براعة صنعه فقط، وانما من كونه يتجاوز حدود الزمان والمكان رغم ارتباطه العميق بهما ، الارتباط الذي يدخل في صميم الشخصية ، ويكون نسيجهما العام . إن الوجه الانساني لزكريا المرسلني المعزول عن انسانيته ، في مدينة عاهرة ، والذي سيعود اليها بعد رحلة عذابه في الغابة التي ستنقي جسده وروحه هو الذي يدفع هذه الرواية الى رحاب الآداب الانسانية الكبرى ... لقد دق حنانيه باب العالمية بروايته هذه بكلتا يديه دون ان يغفل الخصائص المحلية المميزة لبطله ولعالم الرواية الداخلي الذي حضن رحلة البطل وفجر صراعاته ... (لعنت في سري المدينة والحوت وزخريادس واولاد الكلب الذين حرضوني عليه ، بدا لي أن الحياة حلوة هكذا ، دون ذهب ولا ماس ، دون بيت ولا زوجة ولا ولد ، كل هؤلاء اعداء على نحو ما ، وليس لي صديق الا البحر هو وحده الذي يقبلني ويعرف سريري ، ويقدر أن يغسلني من خطيئتي).

لقد أخطأ زكريا ، قتل زخريادس الذي اغتصب تعبهُ ، هم دفعوه الى القتل وسموه مجرماً ، وظروفه هي التي قادته الى القتل ، لم يكن يضر ذلك في نفسه وهو الذي كره ولده الوحيد لأنه قاتل ، لكن الانسان نتاج اجتماعي ، محصلة لمجموعة علاقات ، تتشكل وفق الظروف المحيطة به ، ظروف زكريا كانت سيئة جدا ، في مدينة تقوم على الاستغلال لقد حاولوا استغلال صدقة اغتالوا براءة واقدام الصياديه، بساطته واندفاعه نحو حقه المهضوم . كرش زخريادس اغراه ، اغراه ، هذا الكرش الذي بلغ الفضة والماس والذهب الذي اخرج زكريا من قلب الحوت ، الكرش الكبير هو السبب في هرب زكريا من مدينته التي احبها لاحقه الخوف ... الى اين سيذهب الى البحر صديقه

الوحيد الذي يحفظ سره ، الى الغابة التي لا يعرفها . الندم يلاحقه (يا إلهي انا الضخم كجاموسة الجاف كزيتونة احرقها الصقيع احس وربما لأول مرة في حياتي بالرغبة في أن اركع واصلي). ندمه يقتله ، انه الانسان على نحو ما ، لقد تبدل فيه شيء ما ، ان ما اقترفه فجر فيه نبعا شحيحاً ، في الصخرة التي في داخله قطرات منه ، اذابت قسوته ، غسلت ما حول القلب ، شقت لها مجرى حتى بلغت رأسه المثقل بعبء جريمته ، الى الغابة يا زكريا ... هناك ستعيش ستلاقي الولايات تعاني غربتك وحيداً ، منبوذاً . زكريا يتحول لقد بدأ يفهم معنى الجوع وكيف يسجن رجل من اجل رغبة ، هناك شاهد المحبين فتعلم معنى الحب ، خاض معارك قاسية أثبت فيها رجولته البحرية لكنه اصبح جرذاً مرة وبرميلاً مثقوباً مرة اخرى ، وقواداً ... ولكن ثقته بنفسه سرعان ما كانت تعود اليه ، انه الصياد الماهر ، ابن البحر الذي يعرف كيف ينتصر على عدوه ، اخلاقه اخلاق بحار ، لا يعرف الجبن (لا يقبلك البحر الا اذا كنت شجاعاً وما عليك الا ان تقاوم) لقد رفض ان يقتل حارس المنارة ، فيشرد زوجته ، رفض أن يسرق المحفظة ، رغم حاجته للنقد الموجودة فيها . روحه كانت تطلب روحاً ، شيئاً حياً يراه ، يسمعه ، يضع يده بين يديه ، يحس بوجوده ، يغريه بحركة ، اغتالته الطبيعة فكرها ، اغتالت الشيطان فيه ، كان منسجماً مع شيطانه كان ذلك الشيطان ملائماً لجسمه وروحه ...

الحصار :

(خذوني او تعالوا ، افعلوا شيئاً من اجلي ، اقتلوني ولا تدعوني هكذا منبوذاً يا أسماك البحر ، ايها البحارة والصيادون ، انا جاركم وحدي ...) .

الغابة جدران رصاصية تضغط على صدره هي لم تقبله كما قبله صديقه البحر ، لذلك كان يهرب اليه ، ينجيه ، يتوحد معه هرباً من قسوة الغابة ، البحر صديقه الوحيد ، يعطي دون حساب ، الغابة تطارده تحرمه من أوليات الحياة تعضه بانيابها الحادة . المرسلني مطارد من داخله أيضاً - رغم الظروف الخارجية السيئة المدينة التي نسيته ودفعته للقتل ، الغابة الظالمة التي لم تقبله ، قلة

الطعام ، المشاكل اليومية ، ومن الداخل الخوف ، الندم ،
الرغبة ، الحس الانساني المتفجر في الصدر الذي ما كان ينمو
عند زكريا لولا ظروفه الجديدة بعد القتل . . .

لقد وفق الكاتب في تجنب الاغراءات البوليسية التي تشبع
حاجة المطاردة الخارجية وتقودنا للانزلاق الى ساحة الجذب
البوليسي والتشويق الفارغ ، لقد أثر الكاتب صيغة اخرى
للجمال الذي يجسد هذه المطاردة العنيفة من الداخل والخارج ،
وهي صيغة الخطوط المتوازية ، فتارة نشعر ان القوة المطاردة هي
نفس البطل المنفصلة عنه لتصبح عدواً له ، وسوطاً يجلد روحه
 ويفجر عذابه الداخلي ، ومرة اخرى نلمس خطأ آخر هو ظرف
القتل الذي دفع اليه وقسوة الغابة ، وصوت الدرك ، وكثيراً ما
تختلط الخطوط لتشكّل في النهاية العنصر الغائر في نفس البطل
الذي لا يستطيع قهره مهما فعل من اجل ذلك . . .

لقد قهر زكريا ضعفه الجسدي ، خرج معافى بعد قتل الكلب
حتى لحظات اللئس من الشفاء والحس بديب الموت كان يقابله
بالتمسك بالحياة والسعي لأجلها بمجهود آخر ، لقد كان يتعامل
مع جسده بوحشية ، ينفصل عنه يتعامل معه كأنه جسد بغل ،
ألمان عاشهما زكريا : ألم نفسي ، وألم جسدي ، وعندما تصبح
المواجهة ذات وجهين الماضي والحاضر ، القتل ، ومواجهات
الحياة الجديدة ، الغابة والأزمة التي قادته اليها جعلت من زكريا
الذي يملط رأس العصافير ولم يكن يفهم لغتها ، لقد جعلت منه
المحنة شيئاً آخر مختلفاً تماماً ، أن زكريا الذي يضرب ولده حتى
الموت يصبح رقيقاً ، صافياً ، محباً حتى لولده القاتل ، لا لأنه من
صلبه بل لأنه يتعذب مثله ، ان زكريا يتحد مع المعذبين ويعاني
آلامهم ، لقد اتسع افقه أصبح اكثر رحابة ، خرج من حدود
ذاته الى تخوم العالم . زكريا الذي كان وحشاً صار من بني آدم ،
تاب ، علمته الأيام ، صار عجوزاً نذر نفسه لزوجته صالحة ،
حتى السمكة التي كان يقتلها تركها تنام وتحلم على الرمل ، هي
التي ماتت بسرعة . . .

انه زكريا نفسه الذي قتل زخريادس وضرب وحيدته حتى
الموت يتعامل مع سمكة بهذه الانسانية الشفافة . ما هذه
المفارقة ؟ انسان ذو طبيعتين : في البحر انسان ، في البر وحش
يملط رأس العصافير (ولكن الكلب نفسه لا يستمر في الركض
وذنبه بين خلفيته والأحجار تلاحقه ، يقفز ، يعوي ، يعض ،
وسأعض ، هالك على كل حال ، لن اهلك وحدي لن افطس
دون ان اخربش ، القط المحصور يخرمش ولست اضعف ولا
أجبن منه ، اذا فرض علي ان اكون قاتلاً او مقتولاً . . . لا بل
اكون قاتلاً) . زكريا يشف ، يرق ، عندما تتوفر الظروف
الصحيحة ، يصبح وحشاً قاتلاً ، عندما يفرض عليه ذلك . انه
الرد العفوي على طبيعة الحياة في ظل الظلم واللاعدالة ،
شخصية مزدوجة ، متناقضة ، لكن المرسلني لا يعرف الفلسفة ،
حكيمه الوحيد (عيوب) فمن أين جاء التركيب المعقد لهذه
النفس الضائعة ؟ ولن سرعان ما تكتشف ان المرسلني امتداد

للحياة بكل ما فيها من قبح وجمال ، من دناءة ورفعة ، ليست
الحياة تحمل القسوة والرقعة معا . . . ؟

الولادة : « وداعا يا زكريا . . . مات زكريا ، الأفضل ان
يموت ، سأدفنه بغير اسف ، ومعه أدفن كل علاقة بالمدينة ، ومثل
جدي بعد زوجته الأولى ، ابدأ من جديد بزوجة جديدة ، الغابة
زوجتي ومعها أعيش يا غابتي ، يا رفيقتي أنت بيتي وفي الأخير
قبري ، لن اهجرك ، وارجع الى مدينتي العاهرة » .

لقد أصبحت الغابة مدينته ، صارت عالمه ، الفها ، احبها ،
لم تعد رصاصية تضغط بثقلها على صدره مثلما كان يحس بها وهو
خارجها أو أثناء صراعه من اجل الحياة في منعرجاتها ، انه
يحبها ، ليس لأنها قبلته ، كما قبله البحر فقط ، انما لأنها كانت
المزود الذي ولد فيه من جديد ، لقد أصبح . يحلم ان يكون له
فيها مكان ، شبر من الأرض ، لقد تبدل زكريا نهائياً ، رجل
جديد ، قلب جديد ، هذا ما فعلته شكية قوة الكشف
والتحويل ، قوة التفجير الذي هدم حياة زكريا القديمة واعاد اليها
صفاءً جديداً ، جعلها روحاً هائلاً على وجه الماء . « صوتها كان
متهدجاً ، متلعثماً ، والقرمز على الوجنتين والعنق والتماعة
العينين ، تبرق بضراعة محيرة ، مهيجة ، كل ما فيها غدا
مطووعاً ، تحت غشاء من التظاهر بالتمنع » . انها الأولى في حياته
والتي كانت تحظى باعتبار الانسان منه ، وتنتزع المودة من ضعفه ،
ومن شعوره بأنه مدين لها بوجودها قربها وبالحب الذي تحمله له
وبالعاطفة التي ذويتها دسباً وماء في القرعة التي في يديه . .

صالحة امرأة جيدة ، وزوجة فاضلة ، الا ان جسدها قد
ترهل ، لم تعد تشبع . إنه زكريا يريد الآن علاقة خارج اطار
الزواج الذي يجد من تطلعه نحو مطلق عاطفي ، لقد علمته
ذلك شكية بوجهها ، ودعته يعود الى مفاجأة البحر بعد أن
أصبح كفوّاً له :

منك العتابة ومني الميجنا : يا بحر كل العيون عيون
وانت عيوننا صيادك عاد اليك لقد كان ثقيلاً
بغضاض ذلك الواجب الزوجي اللعين ، من اين تعلم زكريا
ذلك ؟! . . . سيعود الى صالحة دون ان يعضاها ، سيغتسل ويخلق
شعره ، ولن يجامعها دون رغبتها ، لن يضرب (عجوب) . . من
اين كل هذه اللباقة ، والرقعة والشفافية ، زكريا . . كيف
تغيرت ؟؟؟ انت الذي قضيت حياتك في أحضان أم
زخردياس .

الخلاص : « لا بد من قرار ، الى الداخل ، ام الى الخارج ،
لا استطيع اجتياز البحر ، وعلى البحر ينتظرونني ، فماذا افعل يا
ربي ، ماذا افعل . يا ناس ، يا امي يا ابي ، لماذا ولدتي ، يا
دنيا يا عاهرة ، يا عاهرة ، العاهرات انت ، ماذا فعلت لك حتى
بلوتني هذه البلوة » ضربته الحياة بيد ثم قدمت له يدا
اخرى قدمت له حياة جديدة كاملة ، شكية « الحب » كانت
خلاصة ، بدايته ، حلمه المستقبلي ، شبابه الفائت ، لقد
اعادت تشكيل نفسه ، خلقتها بعدما كاد العدم يفنيها . بنت له

عالمًا جديدًا نقيًا ، سيحمل اليه صالحة وعيوب وزخريادس وامه الساقطة ايضاً ، حيث ستم تنقيتها ، لقد كانت سعادته غامرة بها ، ليست لأنها سترته بعد عري وسقته بعد عطش ، واطعمته بعد جوع ، بل لأنها اعادته الى الحياة ، « جويجته » الغالية ، معها أصبح يحلم ببناء بيت وشراء فلوكة وانجاب اطفال ، انها خلاصة الداخلي ، معها فقط كان ينسى مقتل زخريادس ، ومعها فقط كان يجد انسانيته الضائعة . لقد سترت شكية الجسد منه والروح ، زكريا في الخيمة التي ستصبح عما قريب بيتاً مصنوعاً من غصون الأشجار ترفرف فوقه عصفائر الحب وتغسله الشمس بأشعتها ، زكريا رجل آخر تماماً انه رجل المستقبل يرقب بيته وحياته ، تشاركه البناء شكية ، الوجه الآخر لحقيقة الانسان فيه . . . لقد أصبح طموح البطل إعادة بناء الحياة بصورة عادلة ، بعد ان حصل على علاقة عاطفية تقوم على تكافؤ عقلي وشعوري ، لقد خطا خطوة اعمق نحو استعادة جوهره ، لقد وفرت له شكية (الحب) جمالاً روحياً وقدرة عظيمة فجرت عقله ايضاً حيث ان عيوب لم يعد حكيمة الوحيد والمحامي لم يعد اكثر قدرة منه على الكلام ، لقد كانت علاقته بشكية قصة حب حقيقية تسجلها الحياة انتصاراً ضد ظروف القهر والهزيمة التي يفرضها صراع الانسان مع الطبيعة والمجتمع والذي سيقى مستمراً ما دام الجنس البشري قائماً في المدينة تشكل المرسلني هو نتاج ظروف معينة ، نسج لها ، الا انه يحمل خصوصية ما فردانيته تميز ، في البركان كذلك وفي الغابة كان ومع شكية بعد تحولاته الجذرية ، حمل فردانيته لذلك احبته شكية ، التي غيرته ، بدلت معتقداته التي زرعتها في رأسه عيوب ، هذبت سلوكه ، احبته ربما لأنه وحشي او لأن احداً في القرية لا يشبهه او لأنه قرر في اللحظة الأخيرة وفي قمة حبه لها ان يهبها لزوجها «آه لو تبقى شكية اه لو تبقى معي كنت انسي عذابي ومدينتي ، كنت اراها كل يوم نتحدث ، نعمل ، نسير في الغابة ، نبي بيتا ، ننشيء في الحديقة ، ونضع القارب ، كنت آخذها فيه ، اجلسها على طرفه ، واجعلها ترخي قدميها في البحر فاغسلها ، وفي الجبل احملها على كتفي وفي امسيات الصيف نستلقي على عشب الغابة نعد النجوم وننتزه بضوء القمر» .

هذا هو العشق يا إلهي هذه هي البلوة التي خبأتها لي ، ان اصير عاشقاً في الأربعين من عمري ، وأخضر مثل عود النعناع انا البلولة اليابسة .

ان بساطة شخصية زكريا ونقاء شخصية شكية (التفجير الانساني) ما هي الا اقنعة فنية يستخدمها الكاتب ليقدم لنا شخصيات تصارع ذاتها ثم تصارع العالم بغية تحقيق وجودها من خلال شروط انسانية افضل . لقد أصبح المرسلني عاشقاً جديداً ، اراد الموت على الهزيمة وخاصة امام شكية التي رفضت ضربه لأن النساء في الجبال لا يضرين الرجال بل يقتلنهم ، لقد قتلت شكية . . . ان صراعه الداخلي امامها كان قمة انسانية

وروعة انفجاره ، انه عاشق من نوع اخر ، عاشق بحار ، صياد ، ليس كابن المدرسة ، لقد فضل الموت على الهزيمة لكن شكية كانت اغنى ، اكثر انسانية منه وعلى يديها وجد اسعافه ، لقد غسلت قميصه الممتزج دماء ودموعاً بعد ان غسلت روحه ونقته ووهبته خلاصه الأبدي .

ان شخصية المرسلني ما كانت لتكشف عن نفسها وعن غناها الروحي الا من خلال مرحلة الصراع الداخلي هذه ، ففي شخصيته كانت تكمن قوة قادرة على تحرير نفسها من كل اشكال العبودية ، هذه القوة كانت بحاجة الى الكشف فجاءته من شكية ابنة الجبل البسيطة كصليب ، النقية كقطرة ندى . لقد كان تطور شخصية المرسلني مرتبطاً بتغيير الوسط الذي حمل صراعاً مزدوجاً فجر كل هذا الغني الوحي في شخصية البطل ، ان الصراع مع المجتمع ممثلاً بزخريادس جعله يهرب الى الغابة ، وصراعه مع الغابة ولقاءه مع شكية اعاد خلقه من جديد ، ليعاود دورة حياته تاركاً الغابة مبتعداً عن شكية . بعد ان نادته مدينته العاهرة التي نسيته والتي عاشت في لاوعيه طيلة رحلة عذابه . لقد هاجمها الحوت مرة اخرى وعليه ان يعود اليها رغم كل شيء ، ما كان بوسعه وهي في محنتها ان يكون خارج المحنة ، لقد قل الرجال في المدينة ، ولكن مدينته يعرفها صامدة مقاومة لا تهزم ولو حاصرتها حيتان وعواصف العالم ، وبدون وعي او تفكير يقرر العودة وكأنه يكتشف فجأة ان غربته كانت مؤقتة وان هروبه من الدرك من الناس الى الغابة ، لا يقدم شيئاً لمدينته ، ولن يغير شيئاً في العاهرة ، عليه إذن ان يعود ويترك وطنه الصغير المغمم بالانسانية الى وطنه الكبير الذي يخلو منها ، عليه ان يعود الى قلب المجتمع الذي كان السبب الاول في هربه . .

لم تكن طرق النضال ضد الواقع لتغييره ، واقامة واقع بديل واضح امام البطل في البداية ، ما كان بوسع المرسلني ان يتجاوز مقتضيات شرطه التاريخي ليدرك ان حلمه الفردي ومحاولته بناء عالم في الغابة مواز للعالم في المدينة وخال من كل مشاكله حلم رومانسي رغم ان هروبه الى الغابة لم يكن خروجاً رومانسياً من قسوة الواقع لقد كانت الغابة القرن الذي جرب المرسلني نفسه فيه ، احترق في ناره ، اكتشف بطولته النادرة وتميزه العجيب .

ان تغيير العالم واعادة بنائه من جديد ، لا تتم الا بوعي قوانينه العامة ، وادراك طبيعة القوى المتصارعة فيه ، وهذا ما لم يكن متوفراً لدى المرسلني ، وكل ما عرفه وتعلمه : هو ان الحب رائع ليس بهدف النهائي فقط بل بكونه يسمح باظهار امكانيات وطاقت الانسان الروحية الخلاقة التي ستساعده على إعادة تغيير العالم وبنائه بشكل صحيح . لقد قدم لنا الكاتب شخصية انسانية ، متوقدة بدت بسيطة ساذجة ثم اغتنت من خلال التجربة والمواجهة ، واصبحت رمزاً لعظمة الانسان رغم عنف القوى المضادة . القامعة لتفتح امكانياته ولتفجير طاقاته الانسانية الموجودة في داخله التي لا تحتاج الا للظروف الصحية لكشفها وتألقها .

مملكة الربع الخالي

حمّد صالح

نجم بعيد . تدمي صخور افريقيا المرجانية قدميه الحافيتين ، وتبتلعه غابات الهند الصينية الكثيفة وفي داخله تتجمّد جبال الثلج في شمال آسيا ، والغرب كله يحجبه الضباب . خارطة العالم تنام في ذاكرته باردة قميئة . يحلم بصدر امرأة دافئة ، شقراء الشعر ، سوداء العينين ، يتفجر الحب ينابيع وانهاراً من نهديا المكتنزين ، يفيق من حلمه الخالك ، المتجهّم ، ليحملق مصعوقاً في سطح لا أول له ولا آخر من الرمل والجفاف . يلهث متعباً في صحراء قاحلة . امتداد لا نهائي من الضياع والتيه والتوغل في كثبان وفيرة من الرمل والسراب والاحلام العريضة . كان عارياً ومهزوماً ينوء تحت آلام صليبه الثقيل . والربع الخالي ينفرش على مدّ البصر ، وليس في الآفاق المترامية أي أثر لجبل الجلجلة . كثبان هائلة وجافة من رمال الصحراء الساخنة تتكدس في عينيه الحسيرتين . يحلم بعالم آخر . . عالم بلا رمال . الربع الخالي الآن مفروش بالزهور الربيعية الزاهية الالوان . تكتنفه اشجار الفواكه المثمرة من كل جانب . حداثق غناء نديّة . وفي الفضاءات المضاءة تحلق طيور جميلة . طيور ملونة تحفّ الريح الرطبة باجنحتها الخفاقة . جنة الله في الأرض تنام في الذاكرة مجرد حلم باهت ييوح به سراب الفصول . اي حوت - إذن - ابتلعها يا صحراءنا القاسية ؟ يصرخ ملئاعاً وان لم يسمعه أحد . من سمّر هذا الصليب الكافر على جسد العالم ؟ وحين تغرق كل الاجوبة في رمال الربع الخالي يحتضن احلامه الصغيرة ويتسم للشمس باشفاق ومראה ، ويتخليلها - في الحلم طبعاً - باهرة الجمال ، دافئة ، ترتدي وجه صبيّة قروية خجول .

- هل مات ؟

- لا . . ما زال على قيد الحياة ولكنه يختضر .

يضع المنظار على سطح المنزل ويمضي بتأني وشوق يرقب قدومها . كتلة حمراء متوهجة تندفع متسلّقة انحناء السماء الفارقة . في المنظار المقرّب المصنوع خصيصاً للنظر في عمق الاضواء الساطعة يمكن التأكد من هوية الفوهة المستديرة ، التي ظلت ابد الدهر عنيدة ومغرية - مستعصية على الفهم وبعيدة عن تناول اليد . كلما غازلها العلماء والشعراء والفلكيون نفرت وازدادت غموضاً وابهاماً . في البدء يرى في العدسة نفثي نورها الساطع على أفق يتسم . يركز المنظار على النقطة المحددة

ليل القرى أسود مثل الكحل ، ووجوه النساء المتعبات أقمار كثيية ، ومن تلك الصخور الجليّة قذت وجوه الرجال . ورج ص ، ذلك العائد من اعماق تاريخه الشاحب ، المثقل بهموم واتعاب الارض والسماء والافلاك البعيدة ، يتطامن على اوجاعه وعذابات اعوامه العصيبة ويحسب على رؤوس الاصابع ما تبقى من زمن الهتك أو زمن الإنحسار . ليس من السهولة ان يؤمن بمنطق الخسارة ، فالشمس في عينيه الحسيرتين ما زالت ترتدي وجه صبيّة خجولة . صبية شفافة كحلّم مضيء يرقد مذعوراً بين بحر من رمال الربع الخالي وانياب وحش مسعور تمخض عنه سراب كاذب . كان ح ص يتساءل بدهشة طفل اختلطت في ذهنه القناعات وتشابكت في وعيه الأمور : هل البحر يعكس لون السماء ، ام السماء هي التي تعكس لون البحر ؟ وحين تستعصي الاجابة يتراجع مقهوراً . يلوذ بصمت مكروب . يتناهى احساس مبهم ، فالسماء والبحر على حدّ سواء يصبغهما الليل بلونه الكثيب ، الخالك السواد ، أما حين تطلّ الشمس بنورها الأزلي المشع لتكشف عبث كائنات الليل المخيفة وتفضح تشويه الآخرين فإنها بذلك تطرح ما هو اصعب من الأسئلة . وكأن طعم الحياة ممكن تذوقه في عنف الكوايبس المتصارعة في الداخل الجاف . فجوة ضوء سحري باهر ، تولد من غياهب بعيدة ، ولكنها اختفت الآن . فجأة انفلتت من بين الاصابع المتراخية كقطرة ماء تسربت في ذرات الربع الخالي ، مويي ديك . . ايها الوحش المروع ، الظالم ، هل انت السبب ام النتيجة ؟ - انه يختضر . .

الشمس أمل موعود يطل في عيون الصبية الطيبين . الشمس بعيدة . . جد بعيدة ، وثمة طير خفيف تتفجر الحياة في جنباته ، كان يخلق في فضاءات رحبة ولكنه الآن يهوي من عليائه مهبط الجناح . ينحدر سريعاً نحو الأرض . جسده ساخن كأنه مشويّ في فرن .

النجوم في السماء مثل عيون اسماك تسبح في بحيرة صافية . ترشح وجعاً . ينجو ويميضها المتألق . تختضر . يا هذه العتمة الرهيبة . وحده يتعثّر في هذا المنفى القابض . يترنح متعباً خائر القوى . تمّل خطوه الدروب ولكنه يظل مصراً على حمل صليبه في داخله . يحمل على طرف لسانه اكلمة ملئاعة ويرتحل وراء ضياء

كانت تسلق انحناء السماء الفاقعة وجهاً بريئاً ومشرقاً لفتاة قروية مراقة ، تلهث في الدم تطلّ على أرض الجور والمآسي والكثافة الغائمة بعين متوهجة - تسيل نوراً . فوهة بركان يقذف حمماً مضيئة او يزخ اشعاعاً ، فيلتصق المنظار بعينه ويرنو من خلاله في بؤرة التوهج . يجب ان لا تفوته أدق التفاصيل . يتابع بؤله شديد ذلك الاشراق الهائل . يذوب عشقاً في خلجات تحركها الهاديء . يحاول جاهداً ان يستعمل الكلمات لوصف تداخل الألوان . يرقب العمق منشدهاً ومأخوذاً بهذا الفيض من الضوء الغامر ، ولكن الكلمات تطلّ اعجز عن الوصول - ولو من بعيد - الى هذا الاقيانوس الزاخر بالمشاعر والإنشاء والألوان . يخيل اليه انها تسبح في بحر ساكن . تسبح عارية . تسبح في داخله الرحب ، فيبتسم لها بود ويتابع حركاتها المتشاقلة ، الرزينة بما يشبه الغياب . عارية وجيلة ، وصيبة عاشقة تلهث في الدم مشتعلة بضوء ساطع تجرفها الريح غرباً وهي تبتسم . جندي تمزقه شطايا القنابل وهو يبتسم . انسان مضطهد يتفسخ تحت ادوات التعذيب وهو يبتسم . قروي مستلب يرى بيته ينسف بالديناميت وهو يبتسم . كهل يفكر بأن الحياة بمجملها ليست اكثر من غرفة دخل من بابها وها هو يخرج من النافذة وهو يبتسم . . يبتسم . يطفو على سطح مترف وعظيم من ابتسامات الانبياء والمتعبين .

- من كان يتصور ان ح ص يموت على هذا النحو البارد ؟

- كانت حياته حافلة بالطموحات والآمال والتعب .

يدرك ان الجميع يستخفونه بولعه الشديد في رصد الأفلاك البعيدة وكتابة الشعر الذي لا يقرأه أحد . لكنه لا يهوى الشمس فحسب ، إنما يرصد كينونة حياتية غامضة تنحدر أبداً نحو الأفول والتلاشي . تولد من رحم الظلام ، لا شيء منطقي ، إنما فقط لتغرق في الظلام مرة . كانت جزءاً ، بدونها يخامر احساس بالنقص مع قناعته الكاملة بأنه إنما يعث طائشاً وبلا خلفية فكرية تؤهله للتحرش في منطلق التاريخ ، إذ انه في افضل انتصاراته التي يسجلها ضد فشل الآخرين المزمّن لا يفعل اكثر من اللهاث البائس ، دون امل ، وراء هوى مستحيل ، فيشتاء في ذهنه أسد كهل ، اجرب ومنبؤ ، اعيتة الحيلة فتوسد قائمته الأماميتين وانكفاً في ظل غابة افريقية مدغلة بانتظار النهاية المرقبة . وحين يعكر صفوه أحد ما لا يفعل سوى ان يلوى بوزه مزجراً بوهن ثم يستسلم مجدداً لاغفاء هادئة .

- ماذا يقول الطبيب ؟

- الأمل ضعيف . .

في صدر الشاسع تمللم جبال الثلج المتكلسة منذ ملايين السنين في القطب المنجمد الشمالي . يحاول ان يضحك ساخراً حين يرفرف بذاكرته طائر البطريق ، يرفرف بمحاولة يائسة للتحليق . ذلك الطير الجميل ، الناعم ، الساذج ، يحاول التحليق في رحابة فضاءات لا نهائية ، ولكنه - كتلج القطب المنجمد الشمالي - مشدود الى الأرض . مشدود الى الاسفل .

لانبثاقها . يراها تولد مشرقة . كوجه عروس بدوية تطلّ من خدرها الجميل . تغسل شرقي آسيا بنورها البهي . تنوغل في دقائق التراب وتنفذ عبر القشرة الارضية الى الداخل . تخرق تشابك الغابات المدغلة وتصافح في قمم جبال كمشتكا المتصلبة ، منحرفة بزاوية عينها الملتهية اسفل جزر الفلبين وجزائر ملوكاس . تمرّ بذهنه ادغال وحيوانات وجبال وبحار وجيوش غازية واخرى منحدرة وامبراطوريات بائدة وديانات واساطير وكائنات مختلفة الاشكال والاحجام لا نهاية لها . يتذكر بألم كيف مات طير صغير ، ناعم ، لا يملاً قبضة اليد . خرّ صريعاً لأن قنصاً حادقاً اصطاده على غفلة وهو يحوم منتشياً في فضاء رحب . منذ أمد بعيد وهو يرى الطائر الجريح يهوي من عليائه مهذّل الجناحين ليرتطم بالأرض الصلبة ، فيحدّق ملياً بعدسة المنظار ليطالع في الخلفية فوهة سوداء قائمة ، هذه الفوهة المريبة هي عالم ينبثق في داخله . عالم ينبض بحس حياة مذعورة ، قلقية ، مضطربة . تفتقر الى التوازن والثبات . عالم ينأى جيداً في مساراته المتعثرة مثل شيخ هرم لا يكف عن الثرثرة الفارغة ، فتختلط في ذهنه ابعاد المسافات ، تضيع ملامح الدروب الصحراوية ، تغيم الرؤيا وتتداخل الى حدّ الذهول القناعات بسلامة وجود الاشياء الملموسة . كل ذرة رمل في هذا السراب السرمدي كائن غريب ومهيل . وجوه حيوانات مختلفة الاجناس والفصائل مركبة على اجساد بشرية . اذناها طويلة ، ترتكز على أرجل مشعرة ، تنتهي الأرجل بمخالب حادة او بحوافر صلبة . اشكال خرافية عجيبة لا صورة محدّدة لها وتستعصي على الوصف . تتصارع بوحشية . يلتهم بعضها البعض الآخر ، وأحياناً تقول الشعر وتناقش في السياسة وتمارس الجنس . حلقات واسعة ومزحومة بهذه الكائنات العجيبة .

انوفها على شكل خراطيم يرشح منها سائل لزج ، واسنانها أعمدة حديدية مدببة . لها قابلية مذهلة على التزاوج ، حتى وهي تجفّ على مشارف موت محتم لا تكف عن اعتلاء إناثها . تتكاثر بافراط لا يصدق . تتوالد باستمرار . كائنات رعب لا يموت . تضج الصحراء القاحلة بصراخ وزعيق كائناتها الدميّة فيتراجع مذعوراً ، ولكن الكائنات المشوهة تنبّه لوجود دخيل في مملكتهما المكتظة بالتناقضات ، مملكة الربع الخالي . فتتحسس على نحو غريزي الخطر المحدث بها . ربما رأت في شكله الأدمي ما تعنيه البشاعة وفق مفاهيمها الجمالية . فمملكة الربع الخالي تخضع لمفاهيم ومقاييس واعتبارات خاصة بها . تكثّر عن انيابها الفولاذية الحادة وتفتح اشدائها العريضة وتزجر بهول شرس . يتراجع بتهيب تشب الكائنات المرعبة نحوه قاصدة افتراسه . يتوجس أنيابها ومخالبها تغرز في جسده المشيخ . يتأهب مرعوباً لاستقبال نهايته المؤلمة والمتوقعة . يفتح عينيه على اتساعها رعباً ولكنه على نحو مشوش وغير واضح يسمع اصواتاً آدمية مألوفة ، واهنة تؤكد .

- ما زال على قيد الحياة .

طير كبقية الطيور ولكنه لا يقوى على الطيران . يفترض ان الطيور ينبغي لها ان تطير .. ان تنأى .. ان تحتاز المستحيل وتلغي الفواصل بين المسافات . يحتلّ ذهنه لون الثلج الأبيض . منظر الجبال البيضاء . منظر العالم الأبيض ...
- أما زال يتنفس ؟

- اعتقد انه ما زال على قيد الحياة ولكنه في الرمق الأخير .
الشرق يعتم الآن . خيوط قائمة تنسج غلالة كثية وداكنة على جبال الهملايا فتبدو استراليا مجرد رقعة ارضية ضائعة في المحيط الهندي . والشيخ المتعب همغواي يتدثر بلحيته الشائبة ويختبئ في تجاويف جبال كليمنجارو الشاهقة ، في حين تطل الشمس الوليدة على براكين إيسلاند الثائرة ، وعلى امتداد شواطئ المحيط الاطلسي تطفو الاساطيل الحربية ، وفي قرى الامازون يختصر ذئب محاصر .. مضطهد .. مسحوق .. اسمه كونتاكيني اوح ص او بنجي او زوربا أو السياب ، لا فرق . تطلّ الشمس على ناطحات السحاب فيتنفض العقيد اوريليانو بوبينديا في قبره القميء الذي يشبه خرائب ماكاندو . وفي قرية (جميلة) الباردة يجبو وهج العيون المستريية . تتقابل الاضداد : اكتشاف الانسان الرصاصة كوسيلة متقدمة تقنياً للدفاع عن النفس وقت الضرورة ولكنه انتحر بها في لحظة زمنية مرتبكة . إن لتتفق ولو مبدئياً على أن هذه النتيجة القاسية ما هي في الواقع إلا مجموع الاسباب التي كوّنتها . يحاول ح ص ان يتذكر الطير الصغير في لحظة احتضاره المتشنجة ، ولكن الظلمة التي هبطت عليه غمرته بكآبة دافئة .

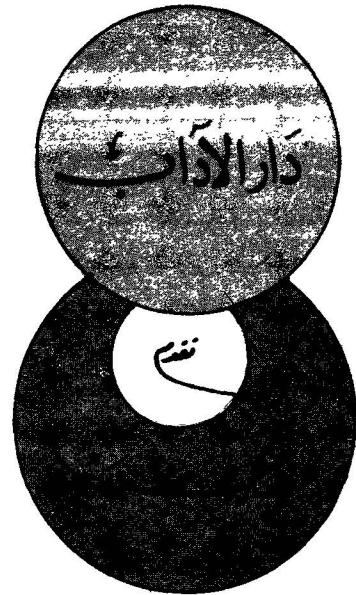
يحاول بلا جدوى ان يفتح عينيه ليرى اين اختبأت قريته المتوهجة . اي ظلام عصيب هذا الذي يترسب في وجوه الآخرين ؟ يظهر ملفل من قلب الظلمة المطبقة حافياً ، رث الملابس كثر اللحية ، متعباً ، وهو يقود موي ديك في ازقة نينوى الموحلة . موي ديك الذي كان يهتف بضراعة واستنكار معلناً تبرئة ذمته من الشمس التي أتهم ظلماً بابتلاعها . إذن ، اي قاهر ملعون آخر غيرك حجها عن وجوها المستكنة يا موي ديك الطيب ؟

- اصبح جسده بارداً كالثلج .
يحال ان يركز المنظار على نقطة معلومة في قلب الضوء الاسود ، فيرى بين النوم واليقظة الحلاج يشرب قدحه النقي ، الميرير حتى الثمالة الفاجعة ويصرخ ملثاعاً في وجوه كائنات الظل ..
- انا الشمس .
- لقد مات .

يتبعها - كطفل يركض وراء ظلّه - متعثراً بخييات هذا الليل الطويل ، تنبض في داخله اشراقاة حياة قادمة من قلب المستحيل . يغتسل بضوئها الدافئ ويستريح برهة من اثقاله المزمنة في حضرتها المباركة ، ثم - كأني متعب آخر - يتوسد صدرها الانثوي الناعم ويغيب عن الوجود ..

العراق - نينوى

حلقة
والكم



الثقافة والتربية

والتحريض

— المصنف وناس —

شهد الوطن العربي منذ القرن الخامس عشر انهياراً اقتصادياً واجتماعياً ، منذ ان تغيرت الطرق التجارية من البر الى البحر ، أي من وسط الجزيرة العربية الى منطقة حوض البحر الأبيض المتوسط . وهذا الانهيار لم يولد فقط تحللاً تكنولوجيا وحضارياً بالمعنى الشامل ، بل انعكس على الثقافة العربية وخلق انماطاً من التخلف أدت الى انسحاب الفكر . وليس ادل على ذلك من أن بداية اكتشاف العرب لقيمة تراثهم لم تكن الا تحت تأثير عاملين اثنين :

- الاصطدام بحملة « بونابرت » العسكرية وواقع التمزق والتفتت للذين تعيشهما الخلافة العثمانية ، مما أشعر النخبة الحاكمة بضرورة التفكير في مشروع تحديثي وعقلاني .

- الاصطدام بعملية الغزو الثقافي الاستعماري المقصود منها إبادة الثقافة العربية ، وهدم هذا التراث ، وهدم كل مؤسساته التقليدية .

وهذا السعي الاستعماري الغربي الى إبادة هذه الثقافة وتحويل التراث العربي الى مجرد شعوذة هو الذي كان وراء تفكير إصلاحية عربي ، يمثل محمد عبده وجمال الدين الأفغاني رمزين من رموزه الأساسية .

ولقد كانت حملات الاستعمار وراء سعيها الى اكتشاف هذا التراث ، ومحاولتها لفهمه والتعمق في دلالاته المباشرة وغير المباشرة . وليس مبالغة القول بأننا واجهنا منذ القرن الخامس عشر محاولات منظمة لإبادة الثقافة العربية والمجتمعات إليها .

ولقد اعتمد الاستعمار الغربي مجموعة من التفتيات تهدف في جوهرها الى هدم البناء الداخلي للمجتمعات العربية . وليس مثل هذا السلوك عبثاً بقدر ما هو اضعاف متعمد للثقافة العربية ، وتقنية من بين تقنيات اخرى لمراقبة المجتمعات العربية في اطار ما يسمى بالإمبريالية الثقافية L'impérialisme culturel ولعل التركيز على الاعتبارات الاقتصادية والاجتماعية في تحليل الظاهرة الاستعمارية رؤية منقوصة لأنها تهمل الاعتبار الثقافي

المبني على موازين قوى متناقضة .

أما حضارة اليوم ، فانها حضارة استهلاكية تهدف الى تدمير بناء الاكتفاء الذاتي والى خلق نموذج من الثقافة المهجنة والتابعة مرجعياً وفكرياً . فالاستهلاك ليس فقط تبعية تجاه التقسيم العالمي للعمل وتجاه المركز الاستعماري le centre capitaliste ، بل هو أيضاً نمط من الثقافة الدخيلة التي تخنق كل محاولات الابتكار والإبداع الذاتي النابعة من طبيعة وخصوصيات المجتمع . فالإمبريالية الثقافية هي الوجه الثاني من الاستعمار الرأسمالي الغربي ، وعدم التفطن الى هذه المسألة ، هو الذي جعل الدارسين والباحثين في مجال تأثير الاستعمار يتوجهون بالدراسة والتحليل الى النواحي الاقتصادية والاجتماعية ويففلون الاعتبار الثقافي . قد يكون التركيز على الاستعمار كتوسع جغرافي واستيطان أرضي نافعاً من حيث البحث والدراسة ، ولكن التركيز على الاعتبارات الثقافية أنفع من حيث الدلالة والقيمة التحليلية . واذا ما حاولنا البحث في الآثار السلبية المنجزة عن الاستعمار ، فإننا نلاحظ حدوث انفصام داخل بنية المجتمعات العربية جعلها عاجزة عن معاودة النهوض وصنع النموذج التحديثي الخصوصي ، بحكم انها اصبحت طرفاً استهلاكياً في اطار السوق العالمية . والوجه الثاني من هذه المجتمعات هو حفاظها على بنية ثقافية لاهوتية ومتخلفة ، ولذلك دخلت المجتمعات العربية عصر التقنية بفكر لاهوتي . فداخل المجتمع الواحد تتعايش أرقى الأنماط الاستهلاكية والتقنيات المستوردة واساطير بدائية ورؤية سلفية وقدرية لحياة والوجود .

وليس هذا التقييم شتمة أو نوعاً من التهجم بقدر ما هو تقييم لواقع سلبي في مجمله يتسم باستهلاك مفرط للتقنية وبوجه لاهوتي مغرق في اللاهوتية لا يمت للتفكير العلمي المعاصر . واذا ما قمنا بمقارنة بسيطة ، فإننا نلاحظ ان المجتمعات الغربية استفادت من التقنية بعد ان تجاوزت مرحلتين اساسيتين :

- مرحلة علمنة الدولة وفصل الدين عن المؤسسات القائمة .
- تحقيق قدر أعلى من العلمانية للثقافة الغربية وتوضيح كبريات المسائل المتعلقة بالدين والديمقراطية والحرية . قد لا نستطيع الجزم بأن الثقافة الغربية قد استطاعت ان تطهر نفسها نهائياً من الفكر اللاهوتي ، ولكننا لا نستطيع القول بأن مشروع العلمنة وفصل الدولة عن الدين مشروع غير رائد في الثقافة الغربية لأنه ولد فكراً يسارياً نقدياً متجاوزاً للثقافة الإقطاعية (*) ورسخ تقاليد اجتماعية وسياسية جديدة لا تعرفها مجتمعات أخرى في نفس تلك الفترة التاريخية . ومن ثم لا يمكن ان نقارن بين المجتمعات الأوروبية التي استطاعت أن تحقق نمطاً

(*) ان مفهوم الثقافة الإقطاعية يعني « الأيديولوجيا » أي نسق المفاهيم والقيم السائد في فضاء اجتماعي معين ، والثقافة تعني البنية الفكرية المعبرة عن مجمل العلاقات الاجتماعية واشكال ملكية وسائل الانتاج ..

تنمويا اشراكيا un modèle participatoire وديمقراطية مؤسسية - ولو انها بورجوازية - تطمح اليها بلدان العالم الثالث ، وبين المجتمعات العربية التي تعيش انماطاً قصوى من التبعية الاقتصادية والثقافية يعجزها عن وضع النمط التنموي الخاص . وليس مبالغة القول بأن الممارسة الاستهلاكية للتقنية المستوردة ليست فقط خاصية من خاصيات الواقع الغربي الحالي ، بل هي نمط حياة مجتمعية كاملة . وهذا الاستهلاك للتقنية دعم الرقابة على المجتمعات المتخلفة ، ذلك ان التقنية الرأسمالية في واقعها الحالي اعادة انتاج النظام العالمي اللامتكافئ ، ومحافظته على بقاء المصالح الرأسمالية . ولعل في ذلك مظهراً من مظاهر الموت البطيء للإنسان العربي ولثقافته التاريخية .

ان كل الدراسات التي تحدثت عن التخلف وطالبت بضرورة تحديث المجتمعات العربية ركزت على أن جوهر التخلف تقني ، فيكفي أن نستورد التقنية الرأسمالية حتى نكون بذلك قد واجهنا مشاكل التأخر الحضاري ، وحدثنا نظرتنا للعالم . وهذه النظرة التقنية الداعية الى مبدأ التراكم التقني - L'accumulation technique قد وصلت الى فضاء مسدود لأمرين رئيسيين : - لأنها عمقت الفجوة التقنية . بحكم أن الاكتشافات تتطور وتندعم كل يوم .

- لأن التقنية بمنطقها الشمولي ساهمت في تفتيت الوطن العربي بحكم تفاوت الاستفادة من التقنية حسب الانتشاء الاجتماعي والامكانيات الاقتصادية . فداخل المجتمع الواحد يتعايش عرب منفيون في القصور وآخرون يتعرضون لوطأة الصحراء والعطش . والاستيراد المفرط للتقنية ولد انفصاماً داخل الثقافة العربية جعلها تتراوح بين الانتشاء والتقنية .

ان اللاهوت بالمعنى الأسطوري حاضر في العقلية العربية والتفكير العربي ، وهذا التثبيت Fixation على اللاهوت يعود الى أن الفشل يمس كل مظاهر الحياة في الوطن العربي . فهو فشل المناويل الحضارية والأنظمة السياسية والاختيارات التحديثية ، اضافة الى هذه العلة الملازمة ، أي ازمة المراجع الحضارية التي تعيشها المجتمعات العربية ، فلا يمكن ان نخفي هذا البحث المستمر عن الهوية الحضارية .

ولعل ما يمكن ان نلاحظه هو هذا التغيير في مفهوم اللاهوت اذ بدأت وطأة المعنى القديم تخف لتحل محلها معاني جديدة نلاحظها مع ظهور هذه الحركات الدينية والسياسية العنيفة رمزاً وفكراً ، وهذه الحركات لون جديد من اللاهوت الجديد ، وتجدير له .

ان التقنية يمكن ان تفيد كل الشرائح الاجتماعية اذا ما احسن توزيعها وتحقيق مبدأ تكافؤ الفرص في الاستفادة منها ، ولكن الأوضاع الحالية لا تساعد الا على تدمير البنية الثقافية التقليدية التي كانت تشكل هيكل الاندماج . ففي هذا الإطار يمكن ان نفهم ظاهرة تضخم المدن العربية والتفكير المستمر للأرياف العربية . وقد احدثت هذه التقنية المستوردة وغير المدججة شرخا في

البنية الثقافية التقليدية ونمطا من العلاقات المتوترة داخل المجتمعات العربية . ولمواجهة هذه الأوضاع ، لجأت الطبقات الحاكمة الى استعمال الدين كأيديولوجيا برغم انصافها بعلمانية واضحة . ولذلك تواجه الجماهير هذا التوظيف الأيديولوجي للإسلام برموز دينية شعبية وعنيفة وعودة مرضية للماضي وتركيز عليه ، ويقدر ما يتعمق التباين بين الفئات الاجتماعية ، وتتجذر عملية الاستيراد للتقنية ، يتولد لدى الجماهير تمسك بالرموز التقليدية واساسها الدين .

والسؤال الذي يمكن ان يطرح هو السؤال التالي : هل يمكن ان نصلح بين الثقافة والتقنية واللاهوت ؟

ان التقنية منطق ورؤية وممارسة ، واللاهوت أيضاً منطق ورؤية وممارسة ، والمسألة مرتبطة . بالواقع الثقافي ، ذلك ان الثقافة العربية - مثلاً - ما استطاعت ان تكتسب طابعاً تقدمياً الا بعد نكسه حزيران ١٩٦٧ تلك النكسة التي رسخت الانتكاسة العربية لا على الصعيد العسكري بل على الصعيد الثقافي والحضاري خصوصاً ، عندها فقط بدأت تنبني تقاليد نقد جذرية وعميقة ، ولعل في ذلك ما يؤكد أن رؤيتنا للعالم ومنهما للحياة لا تتحدد الا من خلال منطق الصدام بالمحيط الخارجي ومقارنة الذات بقوى خارجية . لقد كانت نكسة حزيران نداء الى كل المثقفين والباحثين العرب لمناقشة قضايا تتعلق بالديمقراطية والثقافة واللاهوت ، ومحاولة تحديد هوية الانسان العربي ، والتفكير في مبادئ كادت تتحول الى بديهيات مثل العروبة والاسلام والقومية والحضارة المتوسطة . ولأول مرة طرحت فكرة ضرورة تبني الفكر اليساري في الثقافة العربية طرحاً جدياً خاصة من قبل مثقفي اليسار الفلسطيني (صادق جلال العظم - ناجي علوش - منير شقيق . .) (وقدمت اجابات وردود على الاتجاهات القائلة بفرعونية مصر وأهمية الحضارة المتوسطة وأسبقيتها في ⁴ التأثير والفاعلية . ولأول مرة يشعر العربي بأنه متعدد الهوية ، ضائع ومرتبك بين نخوة الماضي ومسؤولية الحاضر وطموحات المستقبل . ونحن لا نستطيع أن نقدم اجابة نهائية على هذا السؤال مادام ثمة فروق جذرية بين أقطار الوطن العربي ، فمنذ السنوات الأولى للاستقلال ظهرت فيفساء من السياسات في المجالين : الثقافي والتقني ، ترتبط ارتباطاً وثيقاً بتركيبة السلطنة الحاكمة . ذلك أنه كثيراً ما تناط مهمة ضبط الاختيارات الثقافية بجهاز الحزب الحاكم ، الذي ليس الا مؤسسة متضخمة تسيطر حتى على جهاز الدولة . ومن ثم تكون التقنية تثبيتاً وتعزيزاً لحركة سياسية ما ، أو شكلاً دعائياً لا يحدث تغييراً هيكلياً في بنية المجتمع . وينجر عن ذلك تفاوت بين الخطاب الأيديولوجي والواقع الاجتماعي القائم . ولعل الاشكالية التي يمكن أن نشير اليها هي ان الخطاب الأيديولوجي العربي بشقيه المحافظ والتقدمي يعالج مسألة التخلف التقني بالدعوة الى استجلاب التقنية وزرعها زرعاً غير مدمج دوماً تفكير فيها قد ينجر من توتر داخل البنية الثقافية العربية . ولكن الناحية التي تكون قد

التقنية ، التحديث والامبريالية الثقافية

ان اختلال موازين القوى ليس فقط ناتجاً عن هيمنة المستعمر وانهار المهيمن عليهم به ، وانما هو ناتج أيضاً عن القيم التقنية والاتصالية التي يمثلها ، فليست هناك هيمنة اقتصادية الا في اطار هيمنة ثقافية وعلمية . وهذه الهيمنة الثقافية تغذيها السيطرة على التقنيات المعقدة في مجال الصورة والاتصال والإشهار . وهذه الهيمنة تمارس تحت شعار حرية الأفكار من اجل جدولتها وفرض نمط ثقافي يحمل ثوابت سياسية ومفاهيم اقتصادية والقيم الاجتماعية التي تخدم مصالح القوى المهيمنة .

فالامبريالية الثقافية تجلب للمتربول امكانيات اقتصادية هائلة بما تخلقه من حاجيات اقتصادية مفتعلة ، وبما تسعى اليه من نفى للخصوصية وفرض تجانس ثقافي عقيم . ان التجانس الذي تسعى الى تكريسه حضارة الصورة خطر على خصوصيات الثقافات العالمية ، لأنه ينطلق من مبدأ تحقير كل الجهات التي تعارض هذا النمط الثقافي ، ويبدو ان بعض البلدان تواجه الهيمنة الثقافية بانغلاق شوفيني وانعزال عن العالم الخارجي .

فهل هذا هو الحل الموضوعي ؟

ففي سنة ١٩٧٢ مجمل ما صدرته محطات التلفزيون الأمريكية الى بلدان العالم الثالث من مسلسلات وثائقية فقط يتراوح بين ١٠٠٠٠ و ٢٠٠٠٠ ساعة بث تلفزي . واذا اردنا التأكيد على تأثير الامبريالية الثقافية فانه يمكن ان نشير الى مثل « الشيلي » حيث يؤثر نمط الحياة الأمريكية على الطبقة المتوسطة ، مما سهل دخول الجيش الى السلطة .

وتلعب تقنية الصورة دوراً أساسياً في ترسيخ الامبريالية الثقافية حيث تنتج عشر شركات امريكية افلاماً تستغرق ٥٠٪ من كامل حصص البث في تلفزيونات العالم . وتوزع مجلة « التايمز » خارج الولايات المتحدة الأمريكية بمعدل ٤ مليون نسخة (*) .

ان الهيمنة الثقافية تستند الى تقنيات توزيع متطورة للأفلام وبرامج التلفزيون والجرائد والملصقات الجدارية والأشرطة ، وتقوم بعملية التوزيع شركات متعددة الجنسيات متخصصة في الإعلام والدعاية . وكل محاولة لتطبيق اشتراكية الإعلام يقع التشهير بها على اعتبار انها نقص لمبدأ حرية الاعلام ، ولذلك تعتبر البرازيل اول مستهلك « لصابون الشركات المتعددة الجنسية »!! وتستأثر الشركات المتعددة الجنسيات في بلدان مثل نيكاراغوا والسلفادور وغواتيمالا وهندوراس بكل انشطة الدعاية والاعلان ، في حين انها في المكسيك تأتي في المرتبة الثانية .

ان خطر الامبريالية الثقافية لا يكمن فقط في تمرير انماط سياسية معينة وانما في خلق حاجيات استهلاكية وهمية لا قدرة للجماهير على اشباعها . ان هذه الشركات الدعائية لا تكتفي

اسقطت ، هي أن مفهوم التقنية ارتبط دائماً في الوعي العربي بالهيمنة الاستعمارية والاحتقار الحضاري الغربي ، وبالتالي ، فان تدمير رموز هذه التقنية عمل وطني ونضالي . لقد خلق الاستعمار ريبة تجاه كل المؤسسات القائمة ، لأن الفلاح العربي كان دائماً مستغلاً من قبل الآلة التي تسلبه المردود والفائض والجهد . وأثناء فترات الاستقلال ووصول العنصر الوطني للسلطة ، حافظت هذه العقلية على وجودها ، وتتجسم بين الفترة والفترة في قمة الغضب الشعبي حيث تتعرض بالدرجة الأولى المؤسسات الرسمية ومحلات الاستهلاك التقني الى التدمير والعنف . ولعل ذلك ما يعني أن تلقينها الانسان العربي ثقافة قوامها التقنية والصورة والاستهلاك بدون أن يكون قد استعد لها استعداداً كاملاً ، منها حيث الاستيعاب التاريخي والتأقلم ، تلقين مسبق ومرتبك . فاذا كانت المرحلة السابقة هي مرحلة استفادة المستعمر من التقنية لقهر الشعوب المضطهدة ، فان المرحلة الحالية هي مرحلة هيمنة البورجوازيات العربية على التقنية في اطار علاقة طفيلية بالثروبول الرأسمالي .

فلا غرابة ان نرى ان تعتمد الجماهير الى تجريم هذه التقنية الى تجريم الثقافة الحاملة لها ، قد يصل الى حد العنف المدمر والانفصام الداخلي للمجتمع وتكون مجتمعات صغرى داخل المجتمع الشامل .

لقد كان الاتجاه السائد يعتبر الحركات الدينية عملاً سياسياً ، وهي ليست في كل الحالات ممارسة سياسية ، انها تعني ايضاً رد فعل ضد التحديث المفروض وحفاظاً على الذاتية الثقافية (اي الرجوع للسلف الصالح) .

ان مراحل الاستقلال الوطني ساعدت - تحت شعارات العصرية والتحديث - على خلق توتر في هياكل الاندماج عجزت الهياكل البديلة اي المستحدثة على امتصاصه او جدولته في مسارات اخرى . ولذلك تنتشر ثقافة التشكيك والنكته السياسية والاشاعة الساخرة ، وقيم الحد الأدنى من المجهود والربح السريع . .

وكل ذلك اعطى مدناً عربية بوجهين متناقضين : وجه الضواحي الفقيرة المهشمة ، ووجه المباني الفخمة الفاخرة . وهكذا تتحول الثقافة الى ثقافتين واللغة الى لغتين ، تختلف من حيث قيمها ومفاهيمها ورؤيتها للتقنية . . .

ومن ثم ، فالبون شاسع بين لغة تحمل قيماً استهلاكية لقوى سياسية واجتماعية مستفيدة ، ولغة تمثل الإحباط والعزل الاجتماعيين .

ليس تشاؤماً القول بأن التقنية في ممارستها الحالية مصدر - ف لهدمها نظام التوازن الداخلي والنموذج الاجتماعي وفرضها نمط تحديثي تابع .

ان هيمنة المستعمر لا تدعم الا قياًساً مع ضعف المستعمرين . . وهذا الضعف ليس شطاً اقتصادياً ، فهو تقني وعلمي ، وبالدرجة الأولى ثقافي .

- تونس -

مراجع عربية

- النقد المزدوج : الدكتور عبد الكبير الخطيبي .

دار العودة - بيروت ص ٢٧ . . . ص ٣٦ .

- الأساس الأيديولوجي للنهضة العربية د . بشارة خضر مجلة شؤون عربية .

— 4 hommes et leurs peuples: Sur - pouvoir el sous développement, jean Lacouture: Seuil, p.135.

— L'impérialisme culturel: Le Monde Diplomatique, décembre 1974, p.27.

— Islam et dialogue: Med. Talbi: Maison Tunisienne de l'édition, 2ème édition.

(*) تمتلك اذاعة صوت امريكا ٣٢١ محطة موزعة في العالم وتبث برامجها بأكثر من خمس لغات . .

فقط بمحاصرة كل اتجاه للتحرر من التبعية (تجربة الشيلي مثلاً) بل تسعى الى ربط مصالحها المباشرة مع مصالح قوى اجتماعية وسياسية داخلية .

فالعمل الدعائي يخضع لتخطيط محكم يراعي طبيعة الوسائل التنفيذية الفاعلة والحساسية النفسية لمختلف القوى الاجتماعية . لقد كان العمل الدعائي في الشيلي أثناء حكم حركة « الوحدة الشعبية » (١٩٧٠ - ١٩٧٢) عملاً يسيطر عليه اليمين الذي يدعم كل الجرائد والمجلات النسائية والشبابية . وتقف وراء هذه المجلات فرق دعائية مكونة من علماء نفس وعلماء اجتماع للتوجيه وتحديد المحتويات . . .

ملاحظات ختامية :

ان ثلاثية التقنية والتحديث والهيمنة الثقافية هي الوجه المباشر للنظام العالمي الذي تفرضه الشركات الرأسمالية متعددة الجنسيات ، وترسخه تقنيات متطورة(*) في اطار نظام السوق العالمية . لقد أصبحت تجارب الانغلاق الاقتصادي والثقافي تجارب مستحيلة في عصرنا الحالي ، وذلك لأن الاستقلال اصبح طوبياً يطمح اليه ولا يدرك .

اذن كيف يمكن ان تكون المواجهة ؟

دار الآداب تقدم

مؤلفات حنا مينه

- المصابيح الزرق
- الشراع والعاصفة
- الثلج يأتي من النافذة
- الشمس في يوم غائم
- الباطر
- بقايا صور
- المستنقع
- الابنوسة البيضاء
- المرصد
- حكاية بحار
- أدب الحرب
- (بالاشتراك مع د . نجاح العطار)
- الدقل
- المرفأ البعيد
- الربيع والخريف
- ناظم حكمت : السجن ، المرأة ، الحياة
- ناظم حكمت : ثائراً
- هواجس في التجربة الروائية

الْبُنْيَةُ السَّرَدِيَّةُ وَالْبُنْيَةُ الرَّسَالِيَّةُ

في قصة "الأغنية الزرقاء الحشنة" لـ زكريا تامر

الدكتور عبد الرزاق عبيد

لماذا زكريا تامر؟

الحقيقة ان اختيار اعمال زكريا تامر لتكون موضوعا لبحث يكمن في أسباب موضوعية عدة :

١ - الاجماع العام على أن زكريا هو اهم كتاب الستينات ليس في سوريا فحسب بل في العالم العربي عموما .

وهذه المسألة تضعنا فوراً أمام مسألة تتضمن بالضرورة حكماً قيمياً . وقراراً بامتياز ذات ابداعية على أخرى ، وتضعنا بالضرورة أيضاً في موقع خلاف مع البنيوية والوضعية - التي تسعى الى إلغاء الذات الابداعية واعتبار النص كمواز لموضوعات الطبيعة وفي موقع خلاف مع نقد المضمون الذي يرى في النص مجرد وثيقة تاريخية تعكس كتلة من الأفعال الصماء . وهذه المسألة سنوضحها في اطار الحديث عن المنهجية .

ان هذا الاجماع يقوم على عدة معطيات :

أ - فرادة البناء القصصي القوائم على دمج العقلاني باللاعقلاني ، والشعور بالالشعور ، اليقظة بالحلم ، المعاش بالتمثيل .

ب - هيمنة عنصر التخيل البلاغي ، القوائم على الصورة والمجاز ، والانتهاك المنظم للغة والعناصر المادية البنائية وعناصر الواقع ، الذي يؤدي الى هيمنة الانفعال على حساب صرامة المنطق العقلاني .

ج - مجموع العناصر السابقة تجعل من زكريا رائداً في تمثله لتجربة الشعر الحديث الذي قام بالانتهاك المنظم ذاته على مستوى اللغة والصورة والواقع ، مما أدى الى علاقة متفجرة ، بالكتابة ، باللغة ، بالواقع ، عند الكاتب وسنرى ذلك لاحقاً .

٢ - لم يأت لأي كاتب قصصي سوري من الرعيل السابق أو من جيل الكاتب من ترك تأثيراً على كتاب القصة في سوريا غير زكريا .

٣ - زكريا من الكتاب القلائل الذين كونوا عالماً قصصياً . عماد هذا العالم التجانس بين البناء والرؤية ، بين بناء منتهك للبنى الفنية القديمة ، ورؤية تشاكلة في انتهاك البنى الذهنية القديمة . وان كان هذا التجانس يقوم على الوحدة في التمزق المطلق معرفياً وجمالياً واجتماعياً .

لماذا هذا الاختيار؟

اننا تجاه خمس مجموعات قصصية للكاتب تتضمن سناً وثمانين قصة .

- إن دراسة كل هذه القصص مسألة مستحيلة ، من وجهة

نظر حجم البحث على أقل تقدير ، ومن ثم ستكون على حساب الولوج لبلوغ البنية الداخلية للقصة عند الكاتب . اذن فنحن مضطرون لاختيار نماذج ، الا أن اختياراً من هذا النوع يحمل محاذير كثيرة :

أ - ان اختيار قصص محددة ، والوصول من خلالها الى نتائج ، يهدد القيمة العلمية لهذه النتائج ، على اعتبارها لا تشمل كل قصص الكاتب ، سيما اذا كنا تجاه كاتب متنوع الأسلوب والبناء ، وان قصصه تغطي مرحلة عشرين سنة .

ب - ان عملية الاختيار ذاتها ، تتضمن حكماً مسبقاً ، مفاده ان القصص المختارة وكأنها هي الأفضل ومن ثم كأنها التجربة الابداعية للكاتب بأكملها ، بالإضافة الى ما تتضمن عملية الخيار من قرار ذاتي مسبق يخضع هذه القصص الى ما يريده الباحث وما يبحث عنه .

فإذا كانت عملية الاختيار تمت على اسس جمالية ، فان في ذلك حكماً مسبقاً بأن هذه القصص المختارة هي افضل قصص للكاتب ، وإذا تمت على اساس انها تمثل كلية التجربة الابداعية للكاتب ، فانها تختزل التجربة الابداعية الى حدود هذه النماذج المختارة ، ويصبح التساؤل مشروعاً عن جدوى القصص الأخرى وعدم أهميتها .

فمن مجموع هذه المحاذير ، آثرنا ان يكون خيارنا لأرضية البحث جامعاً بين اختيار النماذج ، على ان تمتن النتائج المستخلصة باطلالة سريعة على قصص أخرى .

- طريقة المقاربة :

وذلك بأن اخترنا القصة الأولى من أول مجموعة للكاتب وهي قصة « الأغنية الزرقاء الحشنة » لتكون موضوع مقارنة تحليلية تفصيلية تهدف الى استخلاص نواظم عامة من أجل متابعة هذه الخصائص المستخلصة في القصص اللاحقة ، ثم عدنا بعدها للتوقف عند قصة « الأعداء » بهدف تناول خصائصها بشكل تفصيلي ، ومن ثم للوصول للنتائج العامة .

أي أن أرضية البحث حكمت بجدل الخاص والعام ، الجزء والكل . البدء بالجزء ، البحث عن خصائصه في الكل ، ومن ثم العودة الى الجزء عبر النتائج المستخلصة السابقة ، وصولاً الى الكل المركب العام للعالم القصصي للكاتب .

ونحن في ذلك أخذون بعين الاعتبار عوامل ثلاثة أساسية :

١ - الطابع الأكاديمي الذي يعنى بالتحليل الوصفي التفصيلي للعمل ، والابتعاد عن الأحكام الذاتية القائمة على الرأي المسبق بالكاتب والاختلاف أو الاتفاق الايديولوجي معه .

٢ - مسألة التلقي : اننا بمقدار حفاوتنا بالتحليل الأكاديمي ،

كنا حريصين على أن لا نبقي في مقاربتنا سجنني عزلته المدرسية ، أي الأخذ بعين الاعتبار الوظيفة التواصلية للبحث النقدي ، الذي يهدف الى التواصل مع قاعدة من القراء ، ولعل ذلك من جملة أسباب تناول عدد من قصص الكاتب ، فالقارئ يعزف عن قراءة بحث مؤلف من مئات الصفحات ويكون موضوعه قصة واحدة على سبيل المثال .

٣ - المشاركة : ونعني بذلك ، الانخراط بسياق الصراع الثقافي الأدبي في المحيط الثقافي السوري ، الذي هو وسط زكريا تامر ووسط كاتب هذه الأطروحة ، فلقد تجسد ذلك في بعض المناقشات النظرية عبر التناول التحليلي للقصص ، بالإضافة الى مناقشة الكتابات التي دارت حول أعمال الكاتب .

- منهجية البحث :

اننا لو نحينا جانباً النزعات المتطرفة في مجال نظرية الفن ، التي ترى في العمل الفني تكتيكا صرفا ، أو تلك التي لا تعترف بأي استقلال نسبي للعمل الفني ، حيث ترى فيه كتلة مغلقة من الأفعال الصماء ، فإننا مع ذلك نجد أنفسنا حيال توجيهين كلاهما يقر العلاقة الجدلية القائمة بين الشكل والمضمون ، الا أنها سرعان ما يتباينان بشكل صارخ عندما يقاربان النصوص مقارنة تطبيقية .

فأصحاب الاتجاه الشكلي يقومون بتحليل تطبيقي للعناصر البنائية للعمل الفني ، متجاهلين كليا الطبيعة الاجتماعية التاريخية للظاهرة الفنية ، مركزين جهودهم على (كيف) دون أن يعيروا اي اهتمام لـ (لماذا) .

فيصبح هاجسهم تمييز النص : التخيلي كدلالة مستقلة عن اللغة التواصلية والأيديولوجيا والفلسفة والعلم . وبالتالي فإن الفن يغدو موضوعا فاقد الحياة ، عندما يماهن في تكتيكة .

اما الاتجاه الآخر الذي يستقطبه الطابع الاجتماعي التواصل للفن ، فانه عبر التطبيق سرعان ما يتجاهل ما أقره على مستوى النظرية بعلاقة الجدل القائمة بين الشكل والمضمون .

فيرتكبون عمليتي اختزال للعمل الفني :

- اختزال العمل الى مستوى المضمون وذلك باخضاع الرؤية الكامنة في العمل الأدبي والتي هي في ذاتها رؤية جمالية ومعرفية الى مستواها الأيديولوجي السياسي .

- اختزال مركب للعمل ، عبر اختزال المضمون والذي هو كل مركب الى مستوى الموضوع ، وعملية الاختزال هذه لا تتوقف عند حدود تمزيق الوحدة الشمولية للعمل الفني فحسب ، بل تمزق وحدته التكتيكية ذاتها ، فكثيراً ما يكون موضوع القصة هو الحكاية على سبيل المثال فعندها يغدو التوقف عند الموضوع قتل القصة عامة لأن القصة ليست الحكاية ، ليست السرد فحسب ، بل هي الكل المركب لها .

وعلى هذا فان خيارنا المنهجي ينطلق من تجنب هذين

الاختزالين (التكتيكي - الأيديولوجي) منطلقين من أن العمل الفني يجب أن يقارب ككل مركب من العناصر الدلالية ذات البعد التفسيري والتواصل ، حيث قيمة العنصر تتأتى من خلال وظيفته التفاعلية في اطار البنية المركبة الشاملة كبنية دلالية ، أو كتقديم جوهري ، حيث الخاص يعبر عن شمولية العام . وتجسيد ذلك يتأتى عبر :

- رفض الطريقة الوصفية التشريرية ، التي تحول العمل الفني الى جثة فاقد الحياة ، لأن العمل الفني بمقدار ما يعبر عن آلية العالم المعقدة ، فهو تعبير عن ذات الفنان المتشعبة .

- رفض عزل - البنية عن التاريخ ، عبر منظور يرى في علاقتهما تفاعلاً جديلاً بين الخاص والعام ، وذلك بتحليل عناصر البنية الفنية ، ومن ثم النظر لها كعنصر (خاص) مندمج في بنية التاريخ (العام) .

- رفض القطيعة القائمة بين الدال والمدلول ، لأنه لا يوجد دال مصاغ من كلمات مجردة منعقدة الصلة الوظيفية بالحياة . فحقاً إن كلمة السرير في الفن لا تعني السرير الذي ننام فيه ، ولكن الكلمة دالة لا يمكن ان يكون لها وظيفة دلالية اخرى غير النوم .

- رفض الدلالة الواحدة للعمل ، لأن في ذلك اختزالاً له ، الا ان البحث عن (مجرة الدلالات) من منطلق أن العمل الفني ليس مجرد بنية دلالية لا يلغي ان هناك خطأ دلالياً جوهرياً يشكل البؤرة التي تتكشف فيها التجربة التخيلية والمعرفية للكاتب . أي ان السعي لكشف (التعدد الدلالي) للعمل الفني ، لا يتناقض مع التقاط المفصل الدلالي الرئيسي ، الذي يشكل محورا لدلالات ظلالية عديدة .

- رفض القطيعة القائمة بين النقد الأدبي ، وباقي العلوم الانسانية (علم الاجتماع ، الفلسفة ، علم التاريخ) ، منطلقين من ان الفلسفة تشكل قاعدة اساسية في الكشف عن البعد الآخر الكامن وراء شكل الكلمات والأشياء ، والتي عبرها يمكن التقاط المستوى الوظيفي للنص ليس كعناصر مادية أولية ، بل كعناصر دلالية جمالية تكمن فيها أدبية الأدب .

وبتعبير أوضح وأكثر ملموسية ، فان دراسة الزمان والمكان في النص الأدبي على سبيل المثال ، بدون رؤية فلسفية ، لا تسمح لنا الا بتقديم عناصر ممزقة لها .

ان التقاط الوحدة التكوينية لكل عنصر منهما ، ومن ثم الترابط العضوي بينهما الذي أثبتته النظرية النسبية ، لا يمكن ملاحظته الا عبر رؤية فلسفية علمية تكمن وراء تفكيك العناصر وإعادة صياغتها .

فالتحليل الأدبي الوصفي البنوي يستطيع التقاط العناصر وتحليلها وفق وظيفتها النصية المنفردة . غير ان التقاط وظيفة العنصر من خلال اندماجه ببنية النص عامة ، والتأثير المتبادل القائم بين العناصر ، لا يمكن ان يحقق انسجامه وتناغمه ، الا عبر إعادة تركيب هذه العناصر المفككة في وحدة دلالية وذلك عبر

المنظور الفلسفي الذي يمنح العين الفاحصة قوام انسجامها ،
وتنح وسائل الباحث قدرة السبر لالتقاط المكونات الداخلية
للمبدع الأدبي .

ضمن مجموع هذه التصورات المنهجية سنقارب بحثنا ، دون
الادعاء بأننا نبتدع منهجاً جديداً ، بل هو اجتهاد يكتسب
صلاحته وقيمه من خلال ما نقوم به على المستوى التطبيقي .

وعلى هذا فان الاشكالية المنهجية الرئيسية التي ستشكل
الخلفية الظلالية لتحليلنا هي جدل العلاقة بين الشكل
والمضمون ، وكيف ينبثق الأول من الثاني او العكس .

أي أنه لا يمكن تحديد ماهية (كيف) دون تحديد
(خصائص) (ماذا) وعلاقة (ماذا) بـ (كيف) لا يمكن ادراك
كنها الا بطرح سؤال (لماذا) .

كيفية الظاهرة هي نتاج تحولي لتراكم عناصرها الكمية ،
ولكوناتها الداخلية ، في شرط وظرف محدد .

فاذا تناولنا مثالا محددا من أعمال الكاتب ، فانه منذ القراءة
الأولى لأعماله ، يستطيع القارئ أو الباحث ان يستبين مظهرها
أساسيا من مظاهر كيفية الكتابة عنده ، هذه الكيفية تتمثل
بالتعبير عن اللامعقول بتفاصيل واقعية ، أو بالدمج بين العقلاني
واللاعقلاني .

إننا اذا اكتفينا بطرح سؤال (كيف) فاننا سنختزل هذه
الكيفية الى احد عناصرها الأولية المشكلة لآليتها ، وبالتالي ستفقد
قيمتها النوعية كظاهرة كيفية ، وتتحول الى كم من الأشلاء
المبعثرة ، حيث تفقد الكتابة خصوصيتها ، بفقدان الخصوصية
التعبيرية للكاتب ، أي كما نشئء الكيف بتحويله الى كم فاننا
نشئء الذات الابداعية للكاتب ، عندما لا نطرح سؤال (لماذا)
الذي من خلاله يكتسب الكيف خصائصه النوعية الحية ،
بارتباطه بالسياق الاجتماعي الانساني لعلاقة الكاتب بالعالم
وبالكتابة .

ونحن بذلك نحصر على الاستقصاء السببي وعدم استبداله
بالوصف التشريحي .

وأخيراً يبقى المعيار الأساسي ليس النظرية بل التطبيق ،
فالنظرية رمادية وشجرة الحياة هي الخضراء على حد تعبير غوته .

* * *

الأغنية الزرقاء الخشنة

المنطوق السردى : يقوم على رغبة الراوي بتحطيم الآلات
وتهديم المعامل وعودة الانسان الى الأرض ، بعد ان طرد من
عمله ، وعبر هذه الرغبة يتفيض الراوي في تعبيره عن رغباته في
أن يكون ملكا ، لكي يحقق الرغبة الرئيسية بتهديم المعامل
ويلتزوج امرأة جميلة راها في الشارع ، كل هذه الرغبات تتم في
مقهى ، وتنتهي بتأكيد على أن المعامل ستهدم باسم الانسان ،
ويتابع طريقه صادحا في داخله لحن أغنية قديمة كانت ترددها أمه
حينما كان صغير السن .

والمحور الرئيسي هو رغبة الراوي بتهديم المعامل نتيجة طرده
من العمل وهذه الرغبة تظل مفتوحة عبر تمن حتمي وهي أن هذه
المعامل ستهدم .

تبدأ القصة بجملته اسمية (نهر المخلوقات البشرية تسكع
طويلاً في الشوارع العريضة المغمورة بشمس نضرة) (*)

وتنتهي بجملته فعلية (تابعت مسيري فوق امتداد طويل من
الاسفلت الباهت ، بينما كان يصدح في داخلي لحن أغنية قديمة
كانت ترددها أمي حينما كنت صغير السن) .

القصة مؤلفة من سبع صفحات ، سنبدأ بتحليلها بتقسيمها
الى مقاطع وسندرس كل مقطع على حدة .
المقطع الأول :

محور هذا المقطع هو التضاد ، الذي يبرز عبر التصوير .
فالنهر تخلع عليه صفة انسانية وهي التسكع ، وبالتالي فان
هذه الصورة توحى بالجو العام وهي ليست ذات صفة تزيينية بل
هي تمهد لحالة الراوي التي سنراها لاحقا وهي حالة التسكع .

هذا النهر البشري يفصل بين ثلاثة فضاءات انسانية .
الأول مباني حجرية يقطنها بشر بيض ناعمون يقدمون عبر
كناية (القطن الأبيض الناعم) .

والثاني الأزقة الضيقة والمنازل الطينية المكتظة بالفقراء . المكثي
عنهم (بالوجوه الصفراء والأيدي الخشنة - الدم - الدموع - صديد
الجراح الأبدية) .
والثالث هو قاع المدينة ، الذي يسكن من قبل الختالة
الباقية .

وهكذا نحن لسنا تجاه فضاءات فحسب بل تجاه ثلاثة عوامل
(الأغنياء - الفقراء - المتسكعون) المباني الحجرية - المنازل
الطينية - المقهى .

هكذا فنحن منذ المقطع الأول نجد عناصر اسلوب زكريا ،
منطلقين من مفهوم أن الأسلوب هو شكل ادراك الواقع ،
الشكل الذي يحدد أحيانا طبيعة الادراك نفسه ، والذي يدخل
ضمن هذا الادراك (*)

فصفة التسكع التي تمنح للنهر ، هي الصفة الرئيسية للشخصية
القصصية ، وبالتالي فان الطبيعة أو الوجود الموضوعي يكتسب
خصائص الوعي الذاتي للشخصية .

هذه الشخصية المتسكعة العاطلة عن العمل ، يعتبرها الكاتب
خارج الطبقات خارج المباني الحجرية ، والمنازل الطينية ، ان
فضاء هذه الشخصية هو (المقهى) ، وسنجد فيها بعد أية أهمية
يحتلها (المقهى - الشارع) في العالم القصصي للكاتب .

(*) سهيل الجواد الأبيض - قصة الأغنية الزرقاء - ص ٧ .

(*) الذات الابداعية للكاتب - خرابشكنو - ترجمة نوفل نيوف -

عاطف ابو حجرة - منشورات وزارة الثقافة السورية . ص ١٣١ .

وعلى اعتبار أن المقهى هو الحيز الرئيسي للشخصية ، فسنجد أن المكان في عالم زكريا ليس له وجود موضوعي ، بل هو يتلاعب به ، وفق الاهتزازات المتأرجحة للشخصية الهامشية ، ولعل سيطرة الصورة الرمزية على هذه القصص ذات دلالة كبيرة على هذا المستوى حيث الرمز يقتل الشيء كما يقول «لاكان» .

المقطع الثاني :

يبدأ برسم خطوط العالم الثالث (المقهى) الذي يضم العمال والفلاحين والبائعين المتجولين وسائقي السيارات وتراكتورات وعربات وحالين وأناساً بلا عمل .

في هذا المقطع يطل علينا الراوي ، مباشرة عندما يتحدث عن المقهى القابع قبالة العمل الذي طرد منه قبل أشهر . وبذا فنحن تجاه تطابق بين صوت المتكلم الأول (الكاتب) وصوت المتكلم الثاني (الراوي) إذا استخدمنا لغة المسرح .

هذا المقطع يعهد لدخول الراوي ، بعد وصف الوسط والظرف .

المقطع الثالث :

يقدم الوصف مباشرة من قبل الراوي ، فهو ينتقل من وصف المقهى ورواده ، ليحدثنا عن صاحبه (أبي احمد) ، وبأسلوب سردي مباشر يقدم لنا صفات أبي احمد (رجل هرم ، طويل القامة ، عريض لكتفين ... الخ) .

ثم يسوق لنا نبذة عن حياة (أبي احمد) على لسانه ، لتحرض مونولوج الراوي المباشر ليلبغنا دفعة واحدة بأنه قد شتم جده وشتم بضراوة عالماً لا يملك فيه شيئاً .

ويعود الراوي ليؤكد بعد ذلك أنه بلا عمل ، عبر الاجابة عن سؤال (أبي احمد) ، فوظيفة المقطع كعنصر يدخل في علاقة مع العناصر الأخرى للقصة بمجموعها في اطار ابراز جوانب اللوحة (١) التي تصوغها .

المقطع الرابع :

تدخل شخصية جديدة وهي (ابو علي) الذي يعمل في بيع الملابس العتيقة ، الذي يصفه ابو احمد بأنه حشاش ، عندما يجيب أبو علي بأن السيكرة هي زوجته .

هذا المقطع يوظف في اطار ابراز صورة العطالة ، وحالة الانقطاع ، صورة النقاط البشرية المبعثرة ، التي لا تستطيع أن تواصل ، وتعيش حالة فرديتها . فالسيكرة هي زوجته .

المقطع الخامس :

يقوم على مونولوج غير مباشر للراوي يتمازج فيه اللحظة الحاضرة باللمحة الماضية واللمحة المستقبلية ، هي لحظة تمن ولذا فسنجد دائماً الحاضر يتحدث عنه وهو مسكون بالرغبة (لو) (لو) سألني أبو احمد - لو كنت غنيا - لو كنت ملكاً . وهذا المقطع ينقسم الى وحدات سردية صغرى .

الوحدة السردية الأولى : رغبته في الزواج الا أنه بلا عمل .

الوحدة السردية الثانية : ان عدم زواجه بسبب بطالته يعود

الى عودة للماضي ليحدثنا عن جوع حارته القديمة الذي أدى بأمية الى أن تكون مومسا . وهو كان يحبها ويتمنى أن يكون ملكاً لكي ينقذها من الجوع .

الوحدة السردية الثالثة : تقوم على رغبته في أن يكون قطعياً من المدى المتوحشة للانتقام من المدينة التي لا تعطي أولادها سوى الجوع والتشرد والكآبة .

الوحدة السردية الرابعة : رغبته في أن يكون قطعياً من المدى تدفعه للحديث عن سكينه العتيقة في جيبه وعن يقينه بأنه كان لها تاريخ رهيب ، وأنها تعودت القتل ، الا أن ناس مدينته لم يشعروا بالخطر الذي يهددهم من تلك السكين التي يمكن في أية لحظة غضب أن تنقض عليهم وتستحم بالدم الأحمر .

اذن فالمقطع الخامس يقوم على أربع وحدات : رغبته في الزواج ، تذكره لأمية التي دفعها فقرها لأن تكون مومسا ، وجوع أمية يمرض فيه الرغبة لمواجهة المجتمع بالمدى ، هذه الرغبة ذكرته بالسكين القابعة في جيبه .

المقطع السادس :

يقوم على الحوار بين أبي احمد والراوي ومن ثم يدخل أبو علي حيث يدور الحوار عن تفكير الراوي في (ماذا يفعل اذا أصبح ملكاً) هذه الأمنية تنجسد في رغبات ثلاث للراوي هي :

أ - أن يعطي أبا أحمد مبلغاً من المال ليشتري مقهى .
ب - أن يتزوج امرأة جميلة شاهدا منذ فترة في الشارع .
ج - أن يهدم العمل ، الذي أتت آلاته من مجتمع غريب ، وسيحطمها باسم الانسان ، ليدعو الناس للعودة للأرض ، لكي يتحولوا الى اطفال كبار يعيشون بسعادة وسلام وينتهي هذا المقطع ببيع الراوي سكينه لأبي احمد مقابل كأس من الشاي ويقرر أبو احمد بأنها سكين تصلح لمطبخ زوجته .

المقطع السابع :

وهو الأخير ، حيث يخرج الراوي من المقهى وهو يحس بغبطة ، لكن غبطته تتلاشى عندما التقت عيناه ببناء العمل الذي طرد منه قبل أشهر ، ثم يقوم بمونولوج داخلي يعبر عن رغبته في أن العمل سيهدم يوماً باسم الانسان .

وينتهي هذا المقطع بمتابعته لسيره بينما (كانت تصدح في داخله أغنية كانت ترددها امه حيناً كان صغيراً) .

ان السمة الثالثة في هذه القصة هي الحوار والمونولوج ، وغياب الحدث الذي يؤدي بالتالي الى اضمحلاله ، وهيمنة الحالة ، وبالتالي فنحن تجاه عناصر ثلاثة (الوصف - الديالوج - المونولوج) .

الوصف : يقوم على لغة مجازية عمادها الاستعارة وهي تبدأ (نهر المخلوقات البشرية تسكع) وتستغرق حوالي الصفحة ، وهو يأخذ شكلاً لصياغة الجو .

(١) إننا نستخدم مصطلح اللوحة بسبب غياب الصيرورة ، وهيمنة اللازمية في هذه القصة او في اكثر اعمال الكاتب .

ان التسكع صفة انسانية تسقط على النهر (العالم الطبيعي)
فتمنح الصورة هنا بعدا تشخيصيا^(١).

لكن هذه الصورة ق تقف عند حدود بعدها التزييني ، بل
نجدها تلتحم بأسلوب^(٢) زكريا السردى ، وبالتالي فهي تكتسب
صفة تعبيرية دلالية عامة. وهذا الأمر ينطبق على مجموع
التعبيرات المجازية التي يسوقها الكاتب في هذا المقطع . حيث
تتجاوز البعد التزييني لتكتسب البعد التعبيري الدلالي .

فندما يتحدث عن المباني الحجرية يتحدث عن سكانها
المصنوعين من قطن أبيض ناعم ، والبيوت الطينية مكتنزة
بالوجوه الصفراء والأيدي الخشنة ، والمياه امتزجت بالدم
والدموع .

فالوصف هنا يأخذ طابعا قيميا ، يتضمن دلالة ووجهة نظر في
الموصوف ، وليس تصويرا حياديا .

(الحوار)

نحن نجاه شكل حوار ، لكنه في حقيقته ، خطاب للراوي ،
اما المخاطب فهو ليس أكثر من محرض لإثارة الراوي ليحدثنا عن
وضعه ، ولذا فنحن نجد ابا احمد لا مهمة له سوى طرح
الأسئلة ، فالمعلومات التي لدينا عن (ابي احمد) تأتينا عن
الراوي ، فالراوي هو مركز التبشير الذي يرى كل الأشياء من
وجهة نظره ، واذا كان من المعروف ان الحوار يقوم على النزاع
والخلاف بين وجهتي نظر ، الا انه هنا لا يقوم على أي خلاف ،
ولذا فهو لا يحمل أي اثبات أو اقناع للآخر .

بل يهدف فقط الى التغيير في تنسيق المنطوق ، ليعبر بشكل
صارم عن حالة الراوي وبالتالي فان الحوار هنا تتمازج فيه
مستويات وظيفية عديدة :

- الوظيفة المرجعية : حيث الشخصيات تعلمنا عن ذاتها وعن
الآخرين . فأبو احمد يعلمنا عبر الراوي عن حالته وعن رأيه في
هذه الحالة .

- الوظيفة الانفعالية او التعبيرية : وتتمثل بالاجابة على سؤال
أبي احمد ، حيث يجيب الراوي بأسلوب المونولوج بانه شتم جده
وشتم بضراوة عالما لا يملك فيه شيئا .

الاجابة توجه للقارئ كمتلقي تماما كما يلتفت الممثل في المسرح
للجمهور بهدف التأثير في انفعالاتهم عبر توجيهه بالحديث اليهم
مباشرة .

الا ان الآلية التي تحكم الحوار تأخذ احيانا كثيرة الوظيفة
اللاذالية اللاحدية :

الوظيفة التواصلية اللاحدية :

ان الآلية التي تحكم الحوار تأخذ احيانا كثيرة هذه الوظيفة

اللاحدية ، وذلك لأسباب عديدة :

- الحوار لا يدور حول افتراضية .

- ليس هناك تنازع أو خلاف .

- عدم دخول الحوار في ديناميكية بناء القصة .
- اكتفاؤه بتحريض تداعيات وأحلام وأوهام الراوي .

«الحوار المسرحي له مستويان من المضمون ، وهو يؤدي
نوعين من الرسالة ، ونسق الاشارة اللسانية ذاته يعمل
مضمونين :

أ - المعلومات الخاصة بشروط انتاج المنطوقات (*) .

ب - مضمون منطوقات الخطاب .

ان افتراضية من هذا القبيل تجد مغزى لها في أي حوار
بشروطه العامة ، فمجموع الأسئلة التي يطرحها (ابو احمد) على
الراوي تتجسد في المنطوق التساؤلي .

لكن المعلومات التي تخص شروط انتاج هذا المنطوق تتعلق
بموقع أبي احمد على المستوى السردى والاجتماعي .

- ففي مستوى السردى يشكل عنصرا هامشيا ففعلية
القصصي يستمد دلالاته من انضمامه كعنصر (عامل) في
الكشف عن الهيمنة السردية للراوي وسيطرة منظورة بشكل حاد
ودوره المهيمن على المستوى السردى .

- وأما على المستوى الاجتماعي فهو يعبر عن الوعي الساذج
البسيط الذي هو نتاج وضعه الاجتماعي البسيط الذي لا يملك
مفهوما متسقا متمائزا .

فكما كان منظور الراوي مهيمن ، فان رؤيته بالتالي ستهيمن ،
وسيساعد على ابراز التضاد بين رؤية خاملة بسيطة (ابو احمد)
ورؤية فلسفية محنكة (للراوي) .

فالدور الذي يخص أبا أحمد ينطبق الى حد كبير على دور (ابي
علي) على اختلاف طريقة التقديم لكليهما .

ان التضاد لا يبرز هنا في الديالوج ، وانما في شروط انتاجه
التي تمس موقع الشخصية ودورها في الديالوج وفي السرد عامة ،
لكنه تضاد غير تصادمي ، انه تضاد ثنائي متواز .

- التضاد بين مستوى اللغة البسيطة العادية لاناس عاديين
(يقول أبو احمد مجيبا أبا علي لا فائدة فيك . أنت حشاش
أصلي) ، وبين لغة الراوي التي يتمازج فيها الشعري بالحلمي عبر
مجاز حاد متوتر .

- التضاد بين الجماعية الخاملة القطعية وبين (الفردانية
المتعطشة للمطلق) ، بين الكلام والفعل دون أن يبدو الكلام
مغيرا للفعل .

- التضاد بين شخصيات ساكنة بلا طموح وراو مسكون
بالحلم .

(١) هذه احدى السمات الغالبة على الصورة عند زكريا تامر وستناول ذلك
بالتفصيل في (المستوى التخيلي) .

(٢) نحن هنا نميز بين الطريقة والأسلوب .

(*) «اقرأ المسرح» - اوبرزفلد - اديسيون سوسيل - ص ٢٨٣ - بالنسخة
الفرنسية .

من هذه المتضادات بمجموعها تبرز لنا صورة شكل التواصل وحقيقة انقطاعه فلكل خطابة الخاص به لكن دون أي تقاطع أو تفاعل ، بل هناك نوع من التناغم ، على مستوى القصة عامة وان كان لا يخدم الا بناءها الخارجي للبحث .

الزمن :

يمكن تقسيم زمن القصة الى ثلاث مراحل :

- ما قبل دخول الراوي للمقهى .

- فترة وجوده في المقهى .

- ما بعد خروجه من المقهى .

- المرحلة الأولى :

صورة مجازية لحياة المدينة يجسدها (نهر من المخلوقات البشرية الذي تسكع طويلاً في الشوارع العريضة المغمورة بالشمس النضرة) .

نحن تجاه صورة للزمن توحى بتأييده ، بتأييد عناصره الطبيعية (النهر ، الشمس) . نحن تجاه زمن اطلاقى ، باطلاقية وجود الطبيعة والزمن هناك « دال » يؤدي الى دلالة الكسل والترهل واللامعنى واللاهدفية (التسكع) وهو كزمن « ضام » يحتضن في أحشائه مخلوقات التوزع بثبات تسكع النهر وسطوع الشمس (مباني حجرية - أزقة - مقهى) .

وزمن تاريخ الأحداث يبدأ بزمن مقهى الراوي ، بالعودة الى الماضي للحديث عن ابي احمد وموقفه المعادي لجده لكونه فقيراً ، وتعبير الراوي عن كراهيته لجده بشتمه وشتم عالم لا يملك فيه شيئاً .

نحن إذن لسنا تجاه واقع محدد - وان كان موحى به عبر عدد دلالة التصوير - بل نحن تجاه واقع مجرد (العالم) في تضاده مع الراوي .

صيغة الماضي التي تحدد الفعل ، النهر تسكع - الشوارع مغمورة بالشمس ، والراوي طرد من معمله قبل أشهر . ولقد شتم جده وشتم العالم ، فكل الأشياء قائمة واضحة ومعروفة .

فاذا أردنا ان نقوم بعملية دمج لعلاقة الزمن بالراوي لبرزت لنا على الشكل التالي : الراوي يتسكع في شوارع عريضة مغمورة بالشمس بعد أن طرد من معمله، ولذا فهو ناغم على ماضيه (جده) وحاضره (العالم) .

المرحلة الثانية : (المقهى) .

لعل هذه المرحلة هي الأطول على مستوى (القصة) لا يمكن تحديدها ، بل هي تتوازي مع زمن القراءة .

ويبدأ هذا المقطع بتقديم أبي احمد كأساً من الشاي للراوي وينتهي ببيعه سكينه التي تصلح لمطبخ ام احمد .

ويقوم هذا المقطع على متواليه زمنية : حوار - مونولوج (حواري - حوار) فمضمون هذه المتواليه التمنية المستحيلة .

- فالحوار الأول يقوم على السؤال عن الزواج - الاحباط .

- ومن ثم المونولوج الرغبة في الزواج وعدم القدرة بسبب

عمله ، رغبته أن ينقض على المدينة بسكينه حتى تستحم بالدم الأحمر .

ومن ثم فنحن تجاه (فلاش باك) حيث يحدثنا الراوي عن حبيبته عن حبه القديم لها ، ومن ثم تحولها الى مومس .

العودة الى الحوار : رغبته في أن يكون ملكاً - أن يهدم المعامل - أن يحول المدينة الى قرية ، وأن يصبح الناس أطفالاً كباراً يعيشون بسلام .

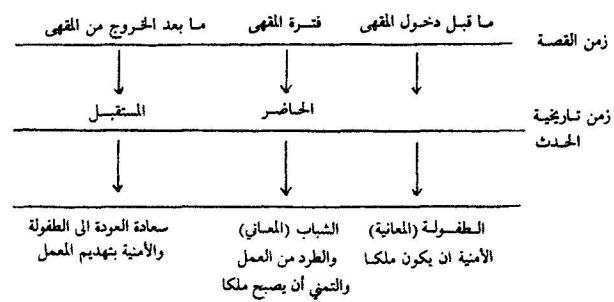
وينتهي هذا المقطع الحواري ببيعه للسكين .

أما المقطع الثالث (خروجه من المقهى) فهو يتمثل بأمنيته بأن المعمل سيهدم باسم الانسان في يوم من الأيام .

وينتهي بأن تابع مسيره ، بينما كان يصدق في داخله أغنية قديمة كانت ترددها امه حينما كان صغيراً .

لقد لاحظنا ان الزمن على مستوى القصة يكتب بعدا سكونياً مجرداً لا يتكشف حول حدث معين ، ولذا فليس هناك فعل ، هناك أمنيات دائمة وهي أمنيات تأخذ شكل الاسطورة (لو كان ملكاً) هذه الاسطورة تستمد لحمتها من أساطير «الف ليلة وليلة» لكن في ألف ليلة وليلة تعايش الرغبة كواقع منتصر بينما الرغبة هنا تعايش كواقع محبط .

واذا قمنا خطين متوازيين لعلاقة زمن القصة بزمن تاريخية الحدث نرى :



الزمن سلسلة من المعاناة ومجاوبته تتم عبر الفرار الى الوهم (اسطورة الملك) فلكي ينقذ اميمة يتمنى ان يكون ملكاً، وأمنيته بالزواج وهدم المعمل تتمثل في أن يكون ملكاً ، وسعادة المستقبل هي في العودة الى الطفولة ، وهدم المعمل فالتناقض بين الزمن المعاش والزمن الذي سيعاش يحسم لصالح مستقبل وهمي .

ضمن هذه اليوتوبيا المستحيلة ليس هناك سوى الفرار الى الطفولة ، الى لحن الأغنيات القديمة لأمه .

وهنا نخلص الى عدة متوازيات :

السعادة = الملك + تهديم المعمل + الزواج من امرأة جميلة +

العودة الى الطفولة .

ولذا فنحن تجاه وعي ذاتي (هذيان) (*) للزمن يقوم على مفهوم

أن الزمن هو تاريخ رغباتنا الشخصية والمعبر عنها . ومن هنا

دلالة افتقاد العنصر الدرامي . فالتضاد بين الذات والموضوع ()

(*) الهذيان: هو البحث عن تحقيق لإشباع للثو ، دون الأخذ بعين الاعتبار

ضرورات الأنا الأعلى ، بلعنى الفرويدي .

يجسم لصالح القفز فوقه على حساب مجابته ، لأن مجابته تعني الوعي لضرورته الموضوعية ومن هنا كان الهرب عبر الأحلام والأوهام .

ان السمة الرئيسية التي تميز الفضاء القصصي هي (التجريد) و(فن المخلوقات البشرية) . فالنهر كـ « ضام » يقيم صلة مجردة مع « المضموم » وهو البشر عامة .

هذه السمة التجريدية لا بد لها من لغة مجازية تحتويها ، فالمجاز هو تجريد للمحسوس المحدد ، في محسوس تخيلي ، ولذا (فالمباني) الحجرية تزدهو بسكانها المصنوعين من قطن أبيض (و) المنازل الطينية مكتظة بالوجوه الصفراء والأيدي الخشنة (ومياه النهر) امتزجت بالدم والدموع ويصديد جراح أبدية) . هذا الوصف ينطبق على أية مدينة ، ونحن عبر القصة بمجموعها ، لا نجد أية إشارة توحى . الخير محدد (مسمى) وهذه اللغة المجازية في تقديم النهر كحيز تعطيه صفة الفضاء المجازي .

- المقهى : هو خشبة التقديم ، ليس هناك تفصيل في محتوياته ، هناك حديث في المقهى ، وليس عن المقهى .

- الحارة القديمة : ليس هناك تفصيل في تشكيلها ، بل كانت أرضية التداعي لذكريات الراوي عن طفولته ، وبالتالي فقد كانت بمثابة إشارة سلبية ، وليست بمثابة موقع تشابك فيه العناصر لقد كانت عنصراً في خطاب الراوي .

- المعمل : آلات مخلوقات مجرمة جاءت من بلاد غريبة ، حاملة الينا الشقاء ، وهو سيأمر بتحطيمها باسم الانسان .

التضاد هنا بين المعمل والانسان ، وليس بين المعمل والعامل . فالمعمل كحيز وموضوعات يؤدي الى التضاد المشخص مع العامل من خلال موقعه في المعمل (حيز) وتجاه وسائل الانتاج « الموضوعات » .

فنحن من جديد. اذن تجاه فضاء مجرد يؤدي الى علاقات مجردة .

الأرض : هي الأم وهي خارج التضاد وهي التي تعطي الخبز والفرح دون ان تلوث القلوب بالكراهية .

العلاقة المجردة ذاتها ، حيث لا تدخل في العلاقة العيانية التي وسمت وما زالت تسم الطبيعة البشرية الصراعية على الأرض ومن أجل الأرض ، ومن هنا نجد أن الأرض تأخذ شكل الفضاء الاسطوري .

التضاد الرئيسي على مستوى الفضاء هنا بين المعمل والأرض فإذا كان المعمل يحمل الشقاء فان الأرض تحمل الفرح .

وتحطيم الآلات باسم الانسان تعني عودة الانسان الى الأم الأرض .

والقصة ستختتم بهذا التوازي :

فهو عندما يخرج من المقهى : تعوي في داخله ذئاب لحظة التقاء عينيه ببناء المعمل . وعندما يقول لنفسه بأن المعمل سيهدم

باسم الانسان ، يصدق في داخله لحن أغنية كانت ترددها امه حينها كان صغيراً .

المعمل = الذئاب - الغضب - الشقاء - الكراهية - الغربة .

تهديم المعمل = العودة الى الأرض الى الأمومة الى الطفولة - النقاء - السعادة - الانسان - الحب - الاخوة - الوداعة - الطيبة .

ضمن هذه العلاقة بين الحقل الفضائي والحقل الدلالي ، نرى أن الخبر القصصي يندمج في الخطاب ولا يشكل عنصراً مستقلاً كثيفاً في تنوعاته ، أو وعاء لمجريات احداث او وقائع بل هو يختزل الى عناصر بسيطة في اطار الرسالة التي يريد الراوي تبليغها للقارئ .

ومظهر ذلك أن الراوي يتمنى تهديم المعمل ، والعودة الى الأرض ، دون اي فعل حقيقي يثبت صورة المكان في الوعي أو في المخيلة ، ولذا فهو يتلاشى لتبقى الرسالة .

العنصر الوحيد الذي يبقى هو المقهى ، وان كانت اخايد صورته غير محفورة بحدة (كعامل) بنائي وأثره يتأق عبر تواجد الراوي فيه . الا انه يأخذ مستوى العبور تجاه حلم الأرض وتهديم المعمل .

ان احلاماً من هذا النوع ربما يكون افضل وعاء لها هو الاسترخاء في مقهى من اجل الثروة . واذا كان الزمن التردادي مجاله المقهى ، فهو الحقيقة المكانية الوحيدة في القصة التي تأخذ الحيز الزمني الأوسع والأشمل حيث في اطاره يتم الديالوج والمونولوج ، وما العناصر الأخرى سوى اشارات ترد في اطار الخطاب (النهر في خطاب الكاتب) (الحارة القديمة - الأرض - المعمل في خطاب الراوي) .

اما السكين كموضوع : فهي تكتسب دلالاتها حسب اللحظة السردية لكنها تتواشج مع دلالة العناصر المكانية الأخرى . ففي لحظة التداعي (فانه من الممكن ان تنقض في اية لحظة غضب على كتل اللحم المتحركة عبر خواء المدينة) أما في اللحظة السردية التي تدخل كعامل في بناء القصة فإن هذه السكين لا تصلح الا لمطبخ أم احمد .

ومن هنا فانها تأخذ على المستوى الدلالي بعدين متوازيين :

السكين المهدة = معاناة الحارة القديمة - الاخفاق في الحب - الطرد من المعمل .

السكين المباعة = الحلم في ان يصبح ملكاً - تهديم المعمل - العودة الى الأرض الطفولة .

والسكين تحدد جوهر الرسالة على اعتبارها تحدد نمط العلاقة بالعالم الذي لا يملك فيه شيئاً ، فهي على مستوى تاريخية الحدث ستفرض على البشر ، وعلى مستوى وعي ذات تاريخ رهيب ، وعلى مستوى القصة تغدو (عتيقة نصلها منطقياً التآلق) .

ولكن حتى عندما تكتسب السكين دلالة المواجهة فهي لا تخرج عن حدود التمني (ليتني كنت قطعياً من المدى المتوحشة المنغوسة في قلب المدينة) أو الاحتمال (فقد كان من الممكن ان تنقض السكين في أية لحظة . .) .

ان السكين^(١) تغدو عاملاً بنائياً هاماً فهي عبر التمني والاحتمالات هذه انما ستقرر مصير اختيار الشخصية القصصية وتغطي علاقتها بالعالم ، وهي التي ستحدد طبيعة الفعل ونوعيته والمال الذي سيترتب عليه .

العلاقة بين الوحدة السردية والوحدة الدلالية :

ان السرد يقوم على علاقة ترابط تفاعلية مع المسرود ، كالعلاقة القائمة بين الدال والمذلول ، بين المبنى والمعنى .
ان الرغبة تقوم مقام الفعل في هذه القصة^(٢)، وسنجد عناصرها بشكل مباشر متمثلة بـ (لو - ليتني - كنت احلم - قد - كان من الممكن - سأقوم - سأهدم - سأحول - سيكون - سيجتمع - سيتركون - ستعاقب - سيشعر - سيتحولون) .
فلو قمنا بعملية تنظيم لعناصر التمني هذه سنجد :

(لو سألتني ابو احمد) .

(لو كنت غنيا لا اشتريت لك كل جواهر العالم) .

(كنت أحلم أن اغدو ملكا ، وأنا الآن ما زلت اتمنى أن اصبح ملكا) .

(ليتني قطيع من المدي المتوحشة المنخرسة في قلب المدينة) .

(كان من الممكن ان تنقض السكين في أية لحظة غضب على كتل اللحم المتحركة عبر خواء المدينة) .

لو سأله ابو احمد متى سيتزوج لبثه كل معاناته ومآسيه ، وهذا ما فعله عبر المونولوج ، والمونولوج هنا يتسق مع لحظة السرد الراهنة للراوي الذي يعيش بلا عمل ولا حب ولا يملك شيئاً في هذا العالم .

تجاه هذه الحالة عليه ان يختار اما المجابهة واما التمني ، فيختار الثاني . والاختيار الثاني يضعه أيضاً امام احتمالين للرغبة :

امكانية ان يكون غنياً او ملكاً على مدينته أو سكيناً في قلبها .

امكانية ان يكون سكيناً تنتهي قطعاً ببيعته لسكينه ، وامكانية ان يكون ملكاً يعيشها كحلم يقظة وكرغبة محبطة ، فلا يبقى امامه سوى الرغبة المتضمنة في الرسالة وهي هدم المعمل والعودة الى الأرض ، التي تتمثل في (س) سينات التسويق الكثيرة ، وهذه الرسالة مرتبطة في ان يكون ملكاً على هذه المدينة ، وعلى اعتبار ان هذه الرغبة مستحيلة ، فتغدو الثانية حكماً مستحيلة ، الا انه يقرر عيشها كحتمية ، فالمعمل سيهدم باسم الانسان ، وانطلاقاً من حتمية هذه الرغبة ، تعود له طفولته ، يعود له الاحساس بالأمومة (الأرض) .

ان (لو) كاشارة سردية هي التي تحكم مسار الراوي في هذه القصة ، وبالتالي فهي التي تحدد طبيعة العلاقة بين السرد وتاريخه الحدث والسرد والقصة عموماً . أي أن لو التي كانت مصدر افتقاد العنصر الدرامي ، قد جعلت أي فعل رهين بوضع متمني ، وانتهاء القصة بعيش التمني كحقيقة أضفى عليها وعياً اسطورياً^(٣) هذا الوعي الاسطوري يتمثل في عملية التكيف اسطورياً مع اللحظة الحاضرة في عيش الرغبة في ان يكون ملكاً

وان كانت هذه اللحظة تقوم على اللعب على المستوى السردى والمستوى الدلالي .

الا ان اللحظة المستقبلية الاسطورية (تهديم المعمل والعودة الى الأرض) تعاش كحقيقة .

ان الاسطورة هي (ذلك الشيء الذي ليس له وجود حقيقي) كما ورد في القاموس الفرنسي لمؤلفه (ليترا) .

ومن هنا فان اسطورة الحنين في العودة الى الأرض للحقول والمراعي واستعادة الطفولة انما هي اسطورة الغرب ، الذي سحقت فيه الآلة والعلوم التجريبية أي وعي اسطوري . وبالتالي كان لا بد للادراك أن يسعى منقبا عن شكل آخر للأساطير ، (بعد الثورة الصناعية ونتائجها التي تضاهي أية اسطورة كما يقول ماركس ، وبعد أن ازدادت المسافة اتساعاً والهوة عمقا بين جبل الأولمب ومدينة مانشستر)^(٤) .

في مجتمع أصبحت الخبرة الانسانية والآلة تهيمن على كل شيء بكر ، واصبحت والطفولة البشرية تفقد نقاءها ، يصبح النزوع الاسطوري للأرض وتخطيم الآلة دلالة^(٥) ، أما في مجتمع - وسيما في الخمسينات - ما زالت سمة الانتاج الرئيسية فيه هي السمة الزراعية ، ولا زال وعي الناس فيه يمازجه فعليا الكثير من الأساطير والخرافات ، فان اسطورة من هذا النوع لا يمكن ان تجدد صدى في وعي القارئ وشعوره . وبالتالي فالأسطورة هنا لا تمثل وعياً زائفاً للعالم فحسب بل هي اسطورة زائفة في ذاتها لا تعبر عن عيش الرغبة ، ولا تجسد حلماً اجتماعياً في الانتصار على المعوقات بالخيال ، كما يرى غارودي في الاسطورة .

بل ربما اسطورة المجتمعات المتخلفة هي استعارة اشكال ومظاهر التقدم في المجتمع الغربي ومن هنا نجد دلالة مشاريع الآلهة غير الانتاجية فيها^(٦) .

(١) سنجد ان السكين والذبح في مجموع قصص زكريا تتردد الى الحد الذي يمكن ان يفرد لها بحث لدراستها على مستوى علاقة الاشارة بالرمز ، بل وتستدعي القيام بدراسة تعتمد التحليل النفسي .

(٢) ان زكريا قد استبدل الفعل بالرغبة ، ولعل هذه القصة تستشكل المدخل التأسيسي للعناصر الرئيسية التي شكلت رؤية الكاتب للقصة والعالم ، حيث سنجد الرغبة تذهب منفصلة من كل عقاب في قصصه اللاحقة وستأخذ اشكالا عديدة (اطلاق اللاشعور - الاحلام - الهذيان ..) كل ذلك سيؤدي الى هذا الطابع الاسطوري الذي يغلف عالمه .

(٣) إننا نتفق مع رولان بارت في تعريفه الاسطورة في كتابه (الاسطورة) على أن «الميثولوجيا هي انسجام مع العالم ليس كما هو ، وإنما كما نريده هي ان يكون» .

(٤) راجع هاري ليفن - انكسارات - (مقالات في الأدب المقارن) - ترجمة عبد الكريم محفوض - منشورات وزارة الثقافة - دمشق - ١٩٨٠ - فصل بعض معاني الاسطورة .

(٥) حيث يرى (١ - أ - ريتشاردز أن (ليس الانسان بلا اساطيره الاحيوانا فظا بلا روح) .

(٦) لن نتوقف مطولا في معالجة ابعاد الاسطورة في هذه القصة لأننا سنعالج ذلك بتفصيل اوسع في فصول لاحقة .

لابراز عدم فعاليته ، وهذه مسألة ليست بلا معنى على كل حال ، بل هي ذات دلالة كبيرة وسنرى ذلك لاحقا .

فما هو مركزي هو الفعل ولو كان على حساب الفاعل كما يرى بروب : « في دراسة الحكاية ، ليس مهما من فعل شيئا وكيف فعله ، فهي اسئلة لا تطرح الا عرضيا ، فالسؤال الوحيد المهم هو ما تفعله الشخصيات » .

لو انطلقنا من هذا المفهوم ، لوجدنا ما هو اكثر اهمية بالنسبة للشخصية في هذه القصة غير متوفر وهو الفعل فهل يدفعنا مثل هذا الرأي الى الشك بجدارة هذه القصة في ان تكون قصة ، وفي هذه الشخصية في ان تكون شخصية قصصية خاصة اذا اخذنا بعين الاعتبار الاجماع على ان القصة هي : « تتابع الحدث » .

وهل بإمكاننا ان نعتبر ان هيمنة الأمانة على القيام بالفعل تؤدي لجعل هذه القصة ، مشروع قصة ؟ كل هذه الأسئلة مشروعة ، ولكن لا اظن ان هناك ما يمنعنا اقتراح ان غياب الفعل ، هو فعل من نوع آخر ، فعل دلالي ، فعل مجازي .

سيما اذا انطلقنا من مفهوم ان « الشخصية كناية او استعارة لمرجع وبالتحديد لمرجع تاريخي اجتماعي أو تاريخي ثقافي » (٢) .

على هذا فنقوم بعملية جرد لمشاريع الأفعال (الأمنيات) آخذين بعين الأهمية على انه لا يمكن الفصل بين الفعل والخصائص النوعية للشخصية ، وآخذين بعين الاعتبار على ان احكام بروب هي احكام وصفية تنطبق على القصص الشعبية ، وليست أسساً تدخل في مجال نظرية النقد .

ففعل الشخصية هو الذي يمنحها هويتها ، وبالتالي تغدو الأطروحة القائلة بعدم اهمية سؤال من فعل وكيف ، اطروحة تدفع بالشخصية القصصية الى فقدان طابعها الملموس وتؤدي بالفعل الانساني الى اكتساب نوع من التجريد الذهني الذي يساعد على هيمنة الخطاب واضمحلال الحدث فما يميز الفعل الانساني هو الانسجام والتآلف بين خصائص الشخصية وافعالها ، وكيفية .

مما لا شك فيه ، انه اذا كان هدف الراوي هو تهديم المعمل ، فلا بد من تعليل لهذا الهدف (٣) .

نخلص الى أن العلاقة بين طبيعة السرد القائم على الاستخدام الشرطي وجد صده على المستوى الدلالي في صياغة وعي اسطوري وليس جوا اسطوريا مسقطا في عناصر السرد كعنصر جمالي .

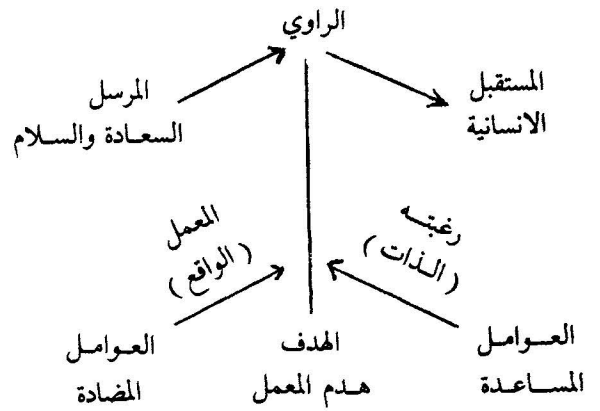
وبالتالي دفع بالعلاقة القائمة بين العالم الواقعي والعالم الممكن والتي من خلالها تبرز طبيعة التملك الجمالي والمعرفي للعمل الفني - الى علاقة انشراح حادة اصبحت فيه العلاقة بين عالم واقعي وعالم وهمي ، والعلاقة بين الكون المرجعي والكون التخيلي الى علاقة بين كون مرجعي وكون مفتعل خياليا ، لأن التخيل يولد في قلب تلك الحالة الوسيطة بين الادراك العقلي والاشعور ، كما يرى برغسون والخيال لا يمكن ان ينقطع عن تجربة الادراك الا اذا كان هذيانا واوهاما .

الشخصيات .

لدينا في هذه القصة ، ثلاث شخصيات (الراوي - ابو احمد - ابو علي) تتحرك على مستوى القصة ، وثلاث شخصيات على مستوى تاريخية الحدث (أميمة - الأم - المرأة التي شاهدها الراوي في الشارع) .

وكما لاحظنا فان الذي يتكلم والذي يرى هو الراوي وبالتالي فان الشخصيات الأخرى تتحول الى عوامل في مدار حركته القصصية وتوصيل رسالته .

سنرسم مخطط عوامل للراوي مستوحية من غريمانس على اعتبار الراوي هو الوحيد الذي يجسد مركبا . وما الآخرون (الشخصيات) سوى عوامله البسيطة .



لقد اخترنا هدم المعمل كهدف ، على اعتباره ورد في المقطع السابع الأخير بعد خروجه من المقهى ، وعلى اعتباره يختم في هذه الأمانة رسالته القصصية ، بمتابعته مسيره ولحن اغنية قديمة كانت تردددها امه حينما كان صغيراً .

في الحقيقة يصعب رسم مخطط دلالي للراوي في هذه القصة لأن الراوي ممتلئ بأمنيات ورغبات ، وليس بأهداف يسعى لتحقيقها كما اسلفنا سابقا .

بل ان الباحث يجد نفسه مرغما للأخذ بمنهج التحليل النفسي لتحليل مجموع هذه الهواجس (١) وربما قمنا برسم هذا المخطط

(١) ان قصص زكريا مجموعها تختم على الباحث التسليح بوسائل التحليل النفسي .

(٢) راجع آن اوبرزفلد (قراءة المسرح) منشورات سوسيل - ١٩٧٨ - باريس - ص ١٣٢ - ١٣٣ .

(٣) أفضل تمييز ملحوظ بين سرد واقعي وسرد قصصي هو ان الأول غامض من جهة الاسباب البعيدة للحوادث التي يقصها .. بينما ، في الثاني من بعض ما يترتب على الكاتب ان يعلل كل شيء) نظرية الأدب ص ٢٢٨ .

نحن تجاه تعليلين :

الأول سردي : يدخل في نسج القصة وهو انه طرد من هذا المعمل قبل اشهر لارتكابه خطأ تلف آلة من آلاته .

الثاني ذهني (ايدولوجي) : وهي ان الآلات مخلوقات مجرمة جاءت من بلاد غريبة حاملة لنا الشقاء .

ان التعليل الأول هو (الفعل) وهو الطرد ، وفعل من هذا النوع ، كان سيتطلب بالضرورة هدفا يقوم على البحث في العودة الى المعمل ، وهذا ما كان سيتطلب بالضرورة أيضاً خطاباً وتنازعا مختلفا .

وبالتالي رؤية ايدولوجية اخرى .

لكن هذا الفعل سرعان ما يتضاءل ويتهشم لصالح الخطاب الايدولوجي فالطرد من العمل لا يتجاوز حدود الاشارة وبالتالي فان الوظيفة لم تكن (وظيفة اصلية أو جوهرية) تلحم في الوحدة العامة للسرد ، لأن الوظيفة لا معنى لها الا باتخاذها لموضعها في اطار الفعل عامة (١) .

وعلى هذا فقد بقي التعليل مجرد اشارة تفسيرية اضعفت اذا لم نقل قضت على اي بعد دارمي في القصة .

لقد اعتمد الكاتب التعليل الثاني ، الذهني (الأيدولوجي) ، ولذا فنحن تجاه راو يتكلم يثرثر يعيش احلام يقظة ناسجاً بذلك شبكة من الأوهام والعجز وعدم القدرة على الفعل قصصيا ومن ثم انسانيا .

ومعاناته لا تستمد أية دلالة لها من واقعة الملموس (الطرد من العمل) بل من تراكم ثقافي فني استمدته من موضوعات القصة الغريبة (تهديم المعامل - العودة الى الأرض) .

ان خطاب الراوي لا يقوم على اي بعد تواصل مع المتلقي ، ان المتلقي القارئ لن يكون اكثر حظا من (ابي احمد) الذي يطرح اسئلة يجاب عليها من قبل راو من موقع فوق ، ينظر ويتشاقف ويريد من العالم ان ينتمي له ، دون أية خطوة باتجاه الاندماج في العالم .

تجابه معضلات الحياة اليومية ، بحلول كونية من قبل الراوي ، وهو في اجابته الكونية تلك لا يملك سوى احلامه وتسكعه في مطاردة الأوهام . مجسدا بذلك الوعي الزائف لبورجوازي صغير عندما يضع نفسه بذاتية مترهلة في مجابهة الكل (فسكينه ستنقض على ناس مدينته) وليس على فئة أو مجموعة هو في حالة تعارض معها ، بل على الكل الذي لا ينصبه ملكا ، على العالم الذي لا يملك فيه شيئا ، على المعامل وليس على من طرده من العمل ، على الأزواج الذين لديهم نساء جميلات .

لقد اصطلحنا عبر المخطط بأن يكون هدف السعي للراوي هو تهديم المعمل ولكن هذا الهدف - في الحقيقة - يضع بين عدة اهداف له وكلها بالنسبة له متساوية في اهميتها .

ولذا فقد ضاع الخيط الذي يوجه حركته وطموحه ، بل كان هناك - وللسبب ذاته - عدة خيوط موجهة ، الأمر الذي فكك وحدة البناء القصصي وأعطى صفة تجريدية لكل عناصر القصة .

ان العلاقة بين الفعل والوظيفة علاقة تشابكية ، فلا فعل دون وظيفة ولا وظيفة بدون فعل فغياب الفعل ، أو تهيمشه أدى على مستوى الوظيفة الى تغييبها وتهيمشها ، مما أدى أيضاً الى تهيمش الشخصية لا على مستوى الوجود بل على مستوى المشاركة .

انا اذا انطلقنا من مفهوم ان الشخصية القصصية كجذر في معجم البناء القصصي الأسنوي ، فهو ذو وظيفة في مجموع الخطاب النصي وبالتالي فهو يغدو مجازاً بلاغياً (كناية أو استعارة) مرجع هذا المجاز هو الواقع التاريخي الاجتماعي (٢) .

واذا انطلقنا من واقعة تغييب الفعل وتهيمشه الذي أدى بدوره الى تهيمش الشخصية كمشارك ، الأمر الذي أدى الى التكفك في البنية السردية ، في علاقة العلة بالمعلول ، وفي علاقة العامل بالسرد . كل هذه العناصر اذا اعتبرناها دالا فان المدلول هو بنية الكون المرجعي (التاريخي - الاجتماعي - الثقافي) .

وبالتالي فنحن مرغمون على مقاربة سوسيولوجية ترى في الشخصية نموذجاً لفئة اجتماعية ، منطلقين من جدل العلاقة بين البنية التخيلية والبنية الاجتماعية والبنية الذهنية ، على ان بينهم علاقة توليدية .

من المعروف ان المرحلة التي بدأ بها زكريا الكتابة هي أواخر الخمسينات ، في المرحلة التي بدأت تشهد تمايزات طبقية ، جوهرها تمثل في انحلال عقد التحالف بين الاقطاع والبروجوازية ، وبداية نهوض للبرجوازية الصغيرة ، لتكتف في بنيتها مجموع هذه التمايزات ، ولیدخل المجتمع السوري في مرحلة نوعية جديدة ، يتجسد هذا الطابع النوعي ، في أننا تجاه طبقة جديدة تضم في داخلها موروث الماضي وضرورات الحاضر . فموروث الماضي ابتداءً ينبثق فيه عنصر ايدولوجي جديد وهو القومية ، لكن هذا العنصر لم ينف الموروث الديني بل تصالح معه ، وان كانت هذه المصالحة تمت لصالح العنصر القومي ، لكن هذا العنصر لم يكن نتاج سيورة البنية التحتية ، كما هو في المجتمع الغربي ، بتوافق القومية مع الرأسمالية بل كان ذا طبيعة ايدولوجية ، قائمة على التأثير بالایدولوجية الغربية موضوعيا وتاريخيا ورفضها سياسيا ولفظيا .

ان زكريا الذي بدأ عاملاً يدوياً ، ثم تحول الى مجال العمل الثقافي والأدبي ليصبح اقرب الى فعالية البنية الذهنية وأقرب الى المعاناة الاجتماعية والثقافية للبرجوازية الصغيرة التي تربعت على السلطة مع البداية الفعلية لانتاج الكاتب - في هذا الوسط ، أتى انتاج زكريا ليعبر عن حالة الانطحان الروحي والاستلاب الانساني لمثقف ينتمي الى هذه الطبقة اجتماعيا ، ويرفض روحيا ووجدانيا كل وصوليتها وزيفها وقمعيته وانحطاطها .

بعد هذا المدخل السريع - وسنعود الى ذلك باستفاضة اكبر - نطرح السؤال التالي : لماذا يلح النقد على اعتبار الشخصية

(١) راجع رولان بارت - مجلة كوميكا سيون - العدد ٨ ص ٩ .

(٢) راجع (قراءة المسرح) - ص ١٢٧ - ١٣٣ .

القصصية عند ذكرها شخصية فردية^(١).

اننا نتحفظ كثيراً على هذا المصطلح ، لأن الشخصية في العمل الفني لا يمكن الا وان تكون فردية (انا الراوي - هو الضمير الثالث) . . هدف البحث الذي تقوم به الشخصية من الاستحالة بمكان الا وان يكون على مستوى القصة هدفاً فردياً . اما على المستوى السوسولوجي للشخصية فلا يمكن الا وان تكون عكساً جمالياً وذاتياً للكائن الاجتماعي لا الفردي . وبالتالي فنحن حكماً تجاه شخصية فردية على المستوى الفني ، وكائن اجتماعي على المستوى السوسولوجي مهما كانت الخصائص النموذجية باهتة ، أو ضعيفة فهي تعبر عن وجود بالأصل .

اذن فالفردية انما تمس عنصر ادراك الواقع ووعيه ، وبالتالي فهي اقرب الى مجال الرؤية منها الى مجال الوجود ، أي انها نوعية وعي الوجود وليست الوجود ذاته ، لأن الفرد لا يوجد الا ككائن ، كما ان الكائن لا يوجد الا كفرد فالرؤية هي التي تعبر عن وعي فردي او وعي جماعي ، وهي التي تعكس خصائص هذه العلاقة بين الفرد والجماعة ، وخصائص الفرد والجماعة ، فالراوي في (سهيل الجواد الأبيض) عندما يعيش اوهام آمانيات ان يكون ملكاً او غنياً انما يعبر عن وعي كائن اجتماعي عبر فردي ، فهذه الآمانيات نجد لها صدى في تراث المجتمع العربي (الف ليلة وليلة) حيث تعبر عن بعض الخصائص المزاجية والنفسية للبنية الفوقية في مجتمع لا زالت حتى يومنا هذا فكرة انتظار ليلة القدر قائمة حيث يجب على كل الآمانيات .

لكنه عندما يعبر عن رغبته بتحطيم الآلات وتهديم المعامل ، انما يعبر عن وعي فردي ثقافي ، ليس له اي دلالة في وعي المجموعة المتممة ، لوسط الكاتب ، فمن اين تتأتى هذه الفردانية (٢) اذن ؟

من وجهة نظر سوسولوجية ، سنقترح تعليل هذه الفردانية بأزمة الاندماج في بنية غير مندمجة .

هذه البنية غير المندمجة هي البورجوازية الصغيرة التي تقوم وحدتها على المقاومة الدائبة لتفككها وتشتتها ، بل ربما قلنا ان تفككها وتشتتها هو الدافع الى تماسكها في اطار الجدل الحاد في بنيتها ، ويكون المثقفون (المبدعون بالتحديد) هم اكثر ن يقع على كاهلهم وطأة هذا التمزق في تلك الوحدة ، فهم على مستوى الوجود الاجتماعي ينتمون اليها ، وعلى مستوى الوعي يتجاوزونها وعلى المستوى الروحي يحتقرونها بدأبهم للبحث عن القيم والأصيل انساني وثقافياً وجمالياً . وعلى اعتبارهم (اي المثقفين) الفئة الوحيدة التي لا يمكنها ان تحقق نقلة طبقية بحكم موقعها الانتاجي ، على حين أن خصائص هذه الطبقة في المجتمع النامي ان يتم في اطارها القفزات الطبقية بحكم عدم تبلور العلاقات الانتاجية وتداخلها .

وبالتالي يكون المآل استلاباً روحياً في وسط انحطاطي ، وتغرب الوعي المتجاوز في بنية ثقافية تجمع في وعائها الذهني

(المادي والمتافيزيكي الاقطاعي والرأسمالي ، القومي الوجودي والاشتراكي) وسط هذا الركام الذي يصيغ ذهنية البورجوازية الصغيرة ، يصبح المبدعون ذوي صوت متميز بين هذه الأصوات ، وحالة الرفض والتخطي لهذه الطبقة يغدو ابتعاداً عنها باتجاه الفراغ وانعدام الوزن على اعتبار ان ليس هناك خيارات اخرى عبر تضخم كبير للذات المبدعة ، التي تتحول في اكثر انتاجهم الى الشخصية الرئيسية او الى الفاعل المطلق^(٣).

هذا التخضم في أنا الذات المبدعة ، تنطبق عليها الى حد كبير نظرية فرويد للفرد^(٤) على أنه فاعل مطلق لا يمكن للناس الآخرين ان يكونوا بالنسبة اليه سوى موضوعات . كل ذلك يؤدي الى حالة انقطاع بين الوعي الجماعي والواقع ، وتغيب الحلقة الثالثة في الزمن ، وهي المستقبل ، هذه الحلقة هي التي تمنحه معنى الصيرورة ، ونصبح تجاه وضع مجرد ، حالة ، لوحة ، لأن الفعل يلغى لصالح الرغبة ، ويتلاشى الوعي لصالح الدوافع (الطفولة - القوى الغريزية المكبوتة او المقموعة) .

هذه المعاني وجدنا العديد من مظاهرها في القصة التي درسناها وسنجدها ممتدة لتشمل العالم القصصي لذكراً بمجموعه . لقد قمنا بمقاربة نظرية سريعة لتفسير ظاهرة الفردانية ، وسنعمل على ابراز خصائصها بشكل اكثر توسيعاً عبر الدراسة الشاملة لأعمال الكاتب . هكذا نخلص الى اننا تجاه قصة سمتها الرئيسية هي انها : (تعبير عن حالة) وهذه الحالة تأخذ طابعاً وضعياً مجرداً تصاغ على شكل لوحة ، تهيمن الرغبات على الفعل ، والرغبات تتحقق عبر الانصياع الكامل للدوافع لا لتجربة الوعي . الأمر الذي ادى الى الغاء الصيرورة الزمنية واكتسابها طابعاً مجرداً بتجريد الصورة ، وتجريد المستقبل الذي لم ينبثق من تفكك بنية قديمة وقيام تركيب كليات جديدة قادرة على ايجاد ضرب من التوازن بين عناصر البنية « الزمن - المكان - الفعل - الفاعل »^(٥).

(١) محمد كامل الخطيب : (السهم والدائرة) حيث يرى ان المصطلح الكبيرة تتضاءل حتى تنكمش الى مجرد وهم فردي لا علاقة له بالآخرين وحاجاتهم ومشكلاتهم ، ويعتبر صوغ القصة عبر ضمير المتكلم يكون - غالباً - معادلاً لإسقاط الذات على الموضوع .

- نبيل سليمان ابو علي ياسين : الانسان وحيد في وسط معاد ، ذكرى يرى الفرد وحيداً وليس ضمن طبقة .
(الراهب)

(٢) نحن نفضل استخدام مصطلح الفردانية على الفرد لأن الفردانية تشمل في دلالتها بعداً ادراكياً ، بينما الفرد يجعل صفة الكائن الانثولوجي .

(٣) انتاج ذكرى مثال ساطع على ذلك وكذلك (حيدر حيدر - هاني

(٤) ان نظرية فرويد هذه تنطبق على الفرد الذي أتينا على ذكره (غولدمان : المنهج البنيوي التكويني في تاريخ الأدب) .

(٥) هذه الدراسة فصل من اطروحة دكتوراه « الحلقة الثالثة » تقدم بها كاتب هذه السطور الى جامعة السوربون (باريس ٣) وستنشر في كتاب تحت عنوان « العالم القصصي لذكراً تامر » وحدة البنية الذهنية والفنية في تمزقها المطلق .

كينز بورو أوي... شمس يابانية تالو

بقلم: جون ناثان

ترجمة: كامل يوسف حسين

التقيت كينز ابورو أوي في ١٩٦٤ خلال حفل أقامه يوكيو ميشيا بمناسبة عيد الميلاد^(١). كنت قد دعيت الى الحفل حيث عكفت في ذلك الوقت على ترجمة اعمال ميشيا ، أما أوي فقد دعي لأن ميشيا وجه الدعوة لكل من قدر له ان يحظى بالاهتمام خلال ذلك العام بدءاً من الملاكين وانتهاء بملكات الجمال ولأن اعتداد أوي بنفسه وربما فضوله الرفي اجتذبه الى الأضواء. رصدت مكانه على الفور ، ورحت ارقبه بذهول : فقد كنت لتوي قد عثرت على روايته «مسألة شخصية» وبدأت لي أكثر كتاب ياباني قرأته على الاطلاق تموجاً بالعاطفة وتدفقاً بالاصالة والطرافة والحزن وقف أوي منتحياً يخبر صديقاً له في الدنيا في تلك الأيام وهو القاص كويو آبي، راح يتجرع الاقداح واحداً اثر الآخر، وقد بدا عليه عدم الارتياح. ادهشني مظهره، فقد كانت روايته «مسألة شخصية» شأن كل ما كتبه عملاً متدفقاً بالحياة ، مندفعاً ، تسوقه طاقة هائلة ، اما المؤلف فكان رجلاً يشبه البومة أو البيغاء الاسترالية ، يرتدي حلة قائمة فضفاضة ويضع ربطه عنق هزيلة ، بدا لي وهو جاثم في ركن القاعة بوجهه المستدير وكنتيه المتهلدين ويطنه المترهل مخلوقاً خنوعاً يحاكي حيوان الغرير الياباني.

قبل أن ينفض الحفل طلب مني أوي ان اعلمه «تبادل الحوار بالانجليزية» كانت الدعوة قد وجهت اليه لشهود ندوة للكتاب العالمين يشرف عليها دكتور هنري كيسنجر في جامعة هارفارد ، وكان من المقرر أن يلقي خطاباً حول الذين قدرت لهم النجاة من قنبلة هيروشيما ، وكان طبيعياً ان اوافق . هكذا اعتاد أوي طوال ثلاثة شهور ان يزورني في داري صباحاً عدة مرات كل اسبوع ، فنعكف على الحديث بالانجليزية حول كتب يختارها بنفسه ، وقد بدأنا بمجلد يضم مقالات لبولدوين ، وانتقلنا الى «مغامرات أوجي مارش» و«سكسوس» . كان أوي يحظى بحصيلة وافرة من المفردات ويتمتع بموهبة فذة في ادراك المعنى الانجليزي الخفي والظاهر ، لكنه لم يكن قد تحدث قط مستخدماً الكلمات الانجليزية التي يفهمها ادق ما يكون الفهم ، وما كان بمقدوره نطقها بشكل مفهوم ، ولست احسب اني قد ساعدته

(١) مقدمة مجلد «علمنا ان نتجاوز جنونا!» الذي يضم اربع روايات لكينزا بورو أوي والذي أنجزه المترجم مؤخراً (هـ . م .).

كثيراً ، فحتى اليوم لا يزال حديثه بالانجليزية أبعد ما يكون عن ارضاء اسماع اولئك الذين تشكل الانجليزية لغتهم الأم ، لكنه علمني الكثير عن كيفية القراءة بلغتي ، بل كان بمقدوره كذلك ان ينظم الشعر بها ! كان شاعره الأثير في ذلك الوقت هو و . هـ . اودن ، واقسم انه مضى بي في عباب عالم اودن الى أغوار اعماق مما انطلق بي اليها أي مدرس قابلته خلال مراحل دراستي ، وفي بعض الأحيان كنت استشعر تهديداً ينبعث من قدرته الأعظم على خوض غمار ما نقرأ ، فحاولت مجابهته بأشياء لم يحط بها علماً . وذات مرة القيت اليه بكتاب «ايها الأرنب انطلق!» بعد أن فرغت لتوي من مطالعته ، فسألني عما اذا كنت قد ألقيت نظرة على قصائد أبدايك التي نظمها في كرة السلة ونشرت في صحيفة «ذا نيو يوركر» ولم يكن قد قدر لي ان اطالعها ، وهكذا جلبها معه في لقائنا التالي : فقرأناها معاً.

عندما حان وقت سفره الى هارفارد صحبته الى المطار لأكون في وداعه ، كان مضطرباً ، وحينما مر عبر حواجز الجمارك وولج قاعة الانتظار الشبيهة بوعاء لتربية اسماك الزينة والتي لا رجوع منها ، اندفع الى النافذة الزجاجية الموصدة التي تفصلنا وكتب مسرعاً سطراً في كراسة رفعها عاليها لأراها تضمن الكلمات التالية : «جون ، كم انت سعيد الحظ لعدم اضطرارك للذهاب!» لم يكن الأمر راجعاً الى انه يغادر ارض الوطن ، ففي عام ١٩٦٠ كان اصغر ياباني في وفد رسمي أرسل الى بكين للقاء ماوتسي تونج وشو اين لاي ، وفي العام التالي جاب انحاء اوروبا ، وقابل بطلاً آخر من ابطاله هو جان بول سارتر . لكن الأمر كان مختلفاً في هذه المرة . فقد كان في طريقه الى امريكا ، ارض الرهبة الفريدة والجاذبية التي لا تقاوم ، والتي كانت تتوهج في قلب خياله منذ صباه .

كان اول لقاء لأوي بأمريكا في خريف ١٩٤٥ حينما مضت سيارات الجيب التابعة لقوة الاحتلال الى القرية الجبلية التي يقطنها . كان يتوقع ، شأن الجميع في القرية ان يبدأ الأمريكيون باغتصاب النساء وخصي الرجال ، ثم وصلت سيارات الجيب ، وكان ما وقع امراً يتعذر تخيله حقاً ، فبدلاً من انزال الدمار بالقرية امطرها جنود الاحتلال بقطع الحلوى والعلك والهلبيون الملعب ، فتدافع الأطفال ، ومعهم أوي ، بالمنابك للظفر بالحلوى ، احس بالارتياح والعرفان والغضب والهوان ،

وظلت هذه المشاعر الكامنة متشابكة في اعماقه ، وكما قال لي بنفسه راحت تتحدى جهوده لتحليلها .

كان اوي في العاشرة من عمره في ذلك الوقت ، وحدث لقاءه الحاسم الثاني مع امريكا عقب ذلك بنحو اربع او خمس سنوات حينما قرأ للمرة الأولى ترجمة يابانية لرواية « هاكليري فن » ويبدو انه من غير المحتمل ان طالبا يابانياً لم يعرف الا الامتداد المحدود والمحكوم للريف الياباني يمكن ان يؤثر فيه كثيراً الارتمال القدسي الذي قام به هاكليري عبر المسيحي الهائل . ومع ذلك فقد تأثر أوي الى حد التوهج . كانت شجاعة هاكليري الاخلاقية التي لا ترعوي هي التي اشعلت خياله ، وبالنسبة لأوي كانت اهم لحظة في حوادث الكتاب هي لحظة اتخاذ هاكليري لقراره المفعم بالعذاب بعدم ارسال رقعة الى الانسة واطسون يجربها فيها بكان جيم . ولكن ما يكون ، وقد أصبح هاكليري فن بقراره وحزمه الباتر للابتعاد عن عصره ومجتمعه بل وإنه غودجا لبطل أوي الوجودي . وفيما واصل اوي مطالعته في الرواية الأمريكية وبعد منابيع الالهام عند كتاب آخرين ، من بينهم فيليب روث ، سول بيلو ، كيرواك ، هنري ميللر ، وبصفة خاصة عند نورمان ميلر ، لكن اساس اعجابه بهذا الكتاب كان تفهمه لابطالهم : بورتنوي ، هولدن كولفيلد ، دين مورارتي ، واوجي مارش وتجليات البطل النموذج عند ميلر من سيرجيسوس أو شينسي في « حديقة الغزلان » الى مصارع الثيران في « موعده أوانها » وصولاً الى ميلر نفسه في « جيوش الليل » بحسبانها تجسيدات عصرية هاكليري ، فن وقد بعث حيا . ويشترك ابطال الرواية الأمريكية الذين يهتم بهم أوي في أن تجربتهم مع « الحضارة » تملأهم بالاشمئزاز وتدفعهم في غمار سعي للخلاص في شكل الحرية الشخصية التي تتجاوز تخوم الأمان والتقبل ، انهم اخوة لهاكليري فن ، رجال لا خيار امامهم الا ان « يرحلوا متعجلين من اجل المجال » .

ويساعد سخط أوي ، الذي لا ينصب على الأمريكيين بقدر ما ينصب على أبناء جلدته ، في ايضاح افتتانه بالابطال الساخطين في الكتابات الأمريكية . في ١٥ اغسطس ١٩٤٥ اعلن الامبراطور هيروهيرو في بيان بثته الاذاعة الاستسلام وحرر أوي برأته ، وكان حتى ذلك اليوم ، شأن كل الطلاب اليابانيين ، تغرس فيه تقوى الامبراطور باعتباره الها حياً ، ومرة كل يوم يأتي عليه الدور ليستدعى امام صفه لي طرح عليه هذا السؤال : وماذا تصنع اذا امرك الامبراطور بأن تموت ؟ فيجيب أوي وركبته تترعدان : أموت يا سيدي ، ابقر بطني ، وأموت وفي الليل على فراشه يعاني من شعور دفين بالذنب اذ يعلم ، أو على الأقل يشك ، بأنه ليس حريصاً حقاً على افناء نفسه من اجل الامبراطور ، وحينما أصيب بالحمل تراءى له الامبراطور في كابوس ليلي محلقا عبر السماء ، شأن طائر عملاق أشهب الريش ، ثم انطلق صوت هيروهيرو عبر الأثير متحدثاً برنين بشري .

تحلق الكبار حول اجهزة مذباعهم جالسين ، انخرطوا في البكاء ، تجمع الأطفال في الخارج بالطريق المترب ، راحوا يتهايمسون معربين عن دهشتهم ، ادهشنا وصدمننا تماماً ان الامبراطور تحدث بصوت بشري ، بل كان بمقدور احد اصدقائي ان يقلده بوضوح . تحلقنا حول هذا الصديق الذي كان في الثانية عشرة من عمره يرتدي سراويل قاتمة ، وراح يتحدث بصوت الامبراطور . انبعثنا ضاحكين ، تردد صدى ضحكنا في هدأة الصبيحة الصيفية ، تبدد نحو السماء الصافية السامقة ، ان هي الا لحظة حتى حطت الرهبة مقبلة من السماء ، واحكمت قبضتها علينا نحن الأطفال العاقين ، تطلعنا احدنا الى الآخر صامتين . . . كيف يمكن ان نصدق ان حضوراً مرهوباً يحظى بقوة هائلة على هذا النحو قد اصبح كائناً بشرياً عادياً في يوم صيفي بعينه ؟ « (صورة جيل ما بعد الحرب) . » .

في يوم واحد اعلنت الحقيقة التي لقها أوي ، باعتبارها اكاذيب ، انتابه الغضب ، احس بالهوان ، انصب غضبه على نفسه ، لأنه صدق وعانى ، وعلى الكبار الذين خانوه ، لكن غضبه في الأعماق ، كان مصدراً للطاقة التي استمدتها في اول الأمر حينما اصبح كاتباً .

التحق أوي في ١٩٥٤ بجامعة طوكيو ، وغادر جزيرة شيكوكو للمرة الأولى ليمضي الى المدينة الكبيرة ، سجل نفسه في قسم الأدب الفرنسي وهو الدراسة التي يطرق سبيلها الطلاب الجادون في طوكيو ، حيث ساد الاعتقاد بأن الكتابات الأمريكية ادنى قيمة ، وغرق في دراسة باسكال ، كامو ، وسارتر ، الذين كانوا موضع أطروحة تخرجه . كان طالباً لامعاً لكنه كان منغلقاً على نفسه ، فقد كان انطوائياً بطبيعته ، يمضي وحيداً دائماً ، ولأنه كان منغلقاً على نفسه ، فقد كان انطوائياً بطبيعته ، يمضي وحيداً دائماً ، ولأنه كان ينجل من لهجته الاقليمية فقد انعكس ذلك فائقة في حديثه ، كان يقطن في دار تؤجر حجراتها للطلاب قرب الحرم الجامعي ، وهناك عكف ليلاً مبتلعا المهدئات بالويسكي على البدء بكتابة القصص التي قدر لها ان تدعم مكانته خلال ستة شهور باعتباره لسان حال جيل باسرة من الشباب الياباني توحده أوي مع احزانه ، ظهرت قصته الأولى المطبوعة الموسومة « وظيفة غريبة » في عدد مايو ١٩٥٧ من مجلة « الجامعة » الأدبية ودارت حول طالب جامعي حائر حصل على وظيفة لبعض الوقت تقتضيه القيام بذببح الكلاب لاستخدامها في التجارب المعملية :

« كانت هناك انواع الكلاب جميعها على وجه التقريب ، مع ذلك فقد بدت متشابهة بشكل ما ، اكلها مهجنة وجميعها جلد على عظم ؟ ام هي الطريقة التي تقف بها هنالك مشدودة الوثاق الى الأوتاد وقد تبدد عداؤاها تماماً ؟ لا بد ان الأمر كذلك . ومنذا الذي يستطيع القول بأن الأمر ذاته لن يحدث لنا ؟ نوثق سوياً عاجزين وقد بدونا تماثلين وتبدد عداؤنا ومعه فرديتنا . . .

نحن الطلاب اليابانيين الضائعين . لكني لم اكن مهتما كثيرا بالسياسة ، لم اكن اهتم كثيراً بأي شيء ، كنت اصغر كثيراً واشد تقدماً في العمر من ان اندمج في أي شيء ، كنت في العشرين من عمري ، وهو عمر غريب ، نال مني التعب ، فقدت اهتمامي بزمرة الكلاب تلك بدورها . . . » .

طرد ابطال اوي الأوائل من رحاب يقين الطفولة الى عالم لا يربطه شيء بماضيهم ، تبددت القيم التي كانت تنظم الحياة حينما شبوا عن الطوق ، فغدت شظايا مع هيروشيما ونجازاكي ، وما يواجههم الآن ، عالم ما بعد الحرب ، هو خواء يفغر شذقيه ، وهن ، صمت رهيب شأن الأزل الذي يعقب الموت . وهم يدركون نتائج الخضوع للحياة في مثل هذا العالم ، والأحجية التي يتعين عليهم كشف النقاب عنها ليواصلوا الحياة وليكشفوا الحرية لأنفسهم هي كيف يحتفظون بعداتهم في مواجهة الحيرة وفي الأخير امام اللامبالاة . يبدو الارهاب احتمالاً مفهوماً ، وتراود ابطال اوي احلام حول قذف القنابل اليدوية على سيارة الامبراطور الفارغة او القتال الى جوار عبد الناصر ، أو الانضمام الى الفرقة الأجنبية التابعة للجيش الفرنسي . لكن رؤى خيالية حركية كهذه هي اكثر بعداً مما يمكن ان تطاله ايديهم . وبشكل الجنس الغارق في العنف ميدانا للقتال ايسر منالا ، الجنس المناهض للروح الاجتماعية ، وهو ما اسماء احد شخصوس اوي : « نيل سريع للأثنى يجلبه العار » ، ان عاجلاً أو اجلاً يكتشف ابطال اوي ان المجال الوحيد الذي يمكنهم بلوغه فيما وراء خواء الحياة اليومية هو ما يظنه المجتمع « انحرافاً جنسياً » لتأمل حالة ج . في رواية اوي الصادرة عام ١٩٦٣ بعنوان « لشاذ » وج . هنا هوفتي عابث انجرفت زوجته الأولى الى الانتحار من جراء تلاعباته بالجنسية المثلية ، يصبح ما يسميه اليابانيون بـ « منحرف بمؤخرات النسوة في القطارات ساعة بلوغ الازدحام قمة » ، وهو يمثل بالنسبة لنفسه الخطر الذي يستدعيه كنوع من التوبة ، وفي الحقيقة فانه شأن جميع ابطال اوي الأوائل يؤكد نفسه مندفعاً في غمار البحث عن هويته في مواجهة امان عالمه . وربما كان ج . أكثر ابطال اوي شجاعة وواحداً من القلة المحدودة للغاية التي كللت بالنجاح من منظور الشروط التي يضعها لنفسه . وفي نهاية الرواية يزور وقد استبد به الخوف والوحدة ، أباه رجل الصناعات الكبير ، ويطلب منه ان يرده الى صفوف العائلة ، فيوافق الأب سعيداً . ويعده بوظيفة مرموقة ، ويغادر ج . المكتب معتماً العودة الى دار ابيه ، حينما يوشك على ركوب سيارته الجاهوز يجد نفسه وقد تحرك باتجاه الانفاق ، تتسارع خطاه ، يهرع هابطاً الدرج ، يلقي بنفسه في احد القطارات ، ويستحضر النشوة حتى القذف محتكا بعجز طالبة بمدرسة ثانوية ، ولا تعود اليه حواسه الا ورجل شرطة يقوده مبتعداً عن النفق فيما تسيل على خديه « دموع الفرحة . . . » .

في عام ١٩٦٤ ولد لأوي ، الذي يبلغ انذاك عامه التاسع والعشرين ، طفله الأول مصاباً بتشوه في المخ ، وقدر للطفل الذي اسماه ، « بوه » أن يغير حياة ابيه بالقوة التي يولدها انفجار شمسي . ولن امضي قدماً لوصف علاقة أوي بالطفل ، فقد قام هو بذلك على نحو فذ في قصة تضمها هذه المجموعة هي « علمنا ان نتجاوز جنونا » ! لنكتف بالقول انه مع مرور الأعوام ونمو الطفل ، نما قيد وحشي خائق وعازل بين الأب والابن على نحو عموم ومؤلم ، اصبح كل من اوي والطفل الهش المتوحد الشخص الأثير عند الآخر ، عانق كل منهما الآخر كما لو كان يعانق قدره . وبعد وقت قصير من مولد الطفل أمر اوي ببناء قبرين حجرين جنباً الى جنب في مقبرة القرية التي ولد بها ، كان قد قال لي مرات عديدة انه سيموت حينما يلفظ الطفل انفاسه الأخيرة .

تمثل ادراك اوي لقوة الطفل التدميرية ، وهو الرمز الذي طرح نفسه على الكاتب بادىء ذي بدء ، في الانفجار النووي . وقد كتب في العام الذي شهد مولد الطفل كتابين في وقت واحد ، وطلب من ناشره اصدارهما في يوم واحد ، كان الأول هو رواية « مسألة شخصية » التي كان الرواية الأولى في سلسلة من الروايات شخصيتها الرئيسية أب في مقتل العمر لطفل مختل المخ . اما الكتاب الثاني فيضم مجموعة مقالات تدور حول الذين قدرت لهم النجاة من هيروشيما ومواصلة الحياة تحت عنوان « مذكرات هيروشيما » كان اوي يطالب بالطبع بان يبحث القارئ امر الكتابين معا ، في احدهما دون مذكرات النجاة من قبله نووية فعلية ، وفي الآخر سعي الى الوصول لوسائل النجاة من حملة دمار شخصية .

يمكن بالفعل تتبع قبضة الطفل وهي تمارس حركة المد والجزر على خيال اوي في « مسألة شخصية » . فالبطل « بيرد » وهو مثقف محاصر يعاني من زواج فاشل يحلم بالانطلاق بعيداً الى افريقيا من اجل « اطلالة تتجاوز افق الحياة اليومية الخاملة والمحبطة على نحو مزم » ليس ثمة ما هو جديد في هذا الحلم الغارق في الخيال ، ومن الجلي ان « بيرد » منحدر من صلب بطل اوي النموذجي . لكن زوجة « بيرد » تضع طفلاً « اجوف الرأس » ، « طفلاً مسخاً » يهدد بالقضاء على حلمه ، فيرتب الأمر مع طبيب المستشفى لإضافة الماء الى لبن الطفل ، وفيما ينتظر موته ينشد ملاذاً مع « امرأة مغامرة جنسياً » تشجعه على استرداد حرية ، لكن الطفل ينتعش بفضل طعامه القاتل ، ويغدو واضحاً ان « بيرد » سيتعين عليه الاقدام على هجوم اكثر مباشرة على حياة الطفل ، فيعقد العزم على القيام بذلك بمساعدة خليلته ، فيحملان الطفل معا من المستشفى ويمضيان به الى طبيب سيء الصيت يضمن لهما ان الطفل سرعان ما يلقي حتفه ، وينتحيه الطفل من سبيلهما يعتزمان مغادرة البلاد معا الى افريقيا . فجأة يدرك « بيرد » وعلى نحو غير مقنع تماماً ان عليه ان

الفرح . . . كيف يمكنني ان انقل زخم وايقاع الأمر كله ؟ بدا لنا أن الصيف الذي انحسر عن تلك العضلات المتألقة ، الصيف الذي انبجس فجأة ودونما توقع شأن بشر نطف متمخضا عن السعادة ومغرقا ايانا في نطف اسود ثقيل سيستمر للأبد ولن ينتهي قط .

ان النشوة التي ضمخت هذه اللحظة ، « زخها وايقاعها » هي النشوة المنبعثة من طقس يؤدي ، والطقس هو المادة التي تتألف منها الاسطورة . هنا وللمرة الأولى والوحيدة في السرد يتعين على الراوية ان يخطو خارجا عن الاطار الزمني الذي تقع فيه احداث القصة وان يعدو بذاكرته الى الوراء في محاولة لنقل اللحظة لنا ، ذلك لأن الاسطورة لا توجد الا في الذاكرة ، في الزمن « البدائي » السحيق السابق للتاريخ ولا تمكن معاشتها ابدا .

في السنوات الأخيرة تضخمت هذه القرية الجبلية الاسطورية بصورة اكبر في خيال أوي فغدت مقاطعة «يوكونا باباوا» وهي مكان يجتذب اليه ابطال اوي على نحو لا سبيل الى اجتنابه بحثا عن ذواتهم . في رواية أوي الأولى الطويلة عقب « مسألة شخصية » وهي « مباراة كرة قدم في العام ١٨٦٠ » والتي ترجمت الى الانجليزية تحت عنوان « الصرخة الصامتة » يغادر الوالد الشاب لطفل معوق ذهنيا داره في طوكيو ، ويعود الى القرية التي شهدت طفولته على امل اكتشاف « حياة جديدة » وفي طريقه الى القرية مارا بالغابة يتوقف برهة عند النبع الجلي ذاته الذي كان مصدر القداسة النائية في « الجزء » :

« حينما انحنيت لأرتوي من ماء النبع تملكني شعور اليقين ، كان النور لا يزال يضيء سطح الماء كأنما استقر ضياء النهار الغارب هنالك فحسب ، أحسست على وجه اليقين انني قد رأيت قبل عقدين من الزمان كل حجر من الأحجار المزرقة والقرمزية والبيضاء المستقرة على القاع البراق ، الرمل البديع ذاته المترامي في الماء يضيئه هونا ، التموج الواهن على السطح ، كل شيء ، حتى دفق الماء الذي لا يتوقف كان هو ذاته الماء الذي تدفق في النبع في ذلكم العهد ، كان الاحساس ممتلئا بالغموض ، لكنه كان مقنعا تماما بالنسبة لي ، أفرز في اعماقي شعورا آخر بأن الشخص المنحني فوق النبع الآن لم يكن الطفل الذي جثا ذات يوم هنا على ركبتيه العاريتين وان ليس ثمة استمرارية بين الذاتين وان الذات الماثلة هناك الآن غريبة عن ذاتي الحقة ، ها هنا في الحاضر فقدت هويتي الحقيقية ، وما من شيء في اعماقي او في الخارج يدلي على طريق استردادها . .

ان اليقين الذي يتملك المتحدث هو قاسم مشترك بين ابطال أوي جميعا في المرحلة الأخيرة ، ولكن اليقين لا يستبد طاغيا بأحدهم على نحو ما يفعل بالرواية في « يوم يكفكف دمعي بنفسه » وهي أطول قصة في هذه المجموعة حيث يشعر بأن الخلاص يتعين اكتشافه في صياغه اسطورية لماضي . ويعد هذا

يكف عن « الحرب من مسئوليته » فيهجر خليلته المتشنجة في احد المشارب عائدا الى الطبيب محترف الاجهاض ، فيحمل الطفل ويعيده الى المستشفى بعد عدة شهور ، وفي الصفحتين اللتين تنهيان الرواية ، يخرج « بيرد » من المستشفى مع اسرته التي التف اعضاؤها حوله والطفل بين ذراعيه ، يمضون الى الدار ، فيكون اول ما يفعله « بيرد » حينما يصلون الى هناك ان يراجع مادة « التحمل » في معجم نقشت عليه كلمة « الأمل » .

يعد « بيرد » اول بطل من أبطال أوي يهجر الحلم الخيالي الجوهري في حياته وأول من يقبل ، لأنه لا خيار امامه ، التحمل الكابي بديلا عن الأمل ، وحتى مجيء طفله الأول كان السعي وراء اكتشاف الذات بحمل ابطاله فيما وراء تحوم المجتمع الى برية ترفع راية العصيان في مواجهة القانون . وبدءا من « بيرد » ينأى هؤلاء الأبطال عن فتنة الخطر والمغامرة ويسعون بالمقابل وبالحدة ذاتها للوصول الى اليقين والسكينة اللذين يتخللون انهم عرفوها قبل أن يتعرضوا للخيانة مع نهاية الحرب . بدا كما لو أن أوي لم يعد لديه الجنان للانطلاق سريعا بحثا عن المجال ، فذلك مستحيل مع وجود الطفل الأعزل الذي اصبح جزءا منه . وبدءا برواية « مسألة شخصية » اجتذب أوي على نحو متزايد الى اسطورة « الأيام السعيدة » التي سبقت ذلك اليوم من ايام اغسطس ١٩٤٥ حينما تخلى هيروهيتو عن ألوهيته فانهت البراءة على نحو بالغ الغلظة .

يقينا ان التوق الى وطن اسطوري كان كامنا دوما عند أوي ، ومن المحتمل انه قد نشأ عنده جنبا الى جنب مع الغضب حتى في غمار سماعه للامبراطور يتحدث بصوت بشري ، ويمكن بالقطع تلمسه في واحدة من قصصه الأولى وأكثرها جمالا هي « الجزء » فالقرية الجبلية التي يحتجز فيها جندي امريكي اسود اسيرا ليست موجودة في أي مكان من اليابان الواقعية ، اذ بدلا من المسطحات الجبلية المستزرعة هناك « حقول » وبدلا من الخنازير والأبقار هناك « كلاب جبلية برية » وبدلا من رائحة الروث والسماد البشري التي تحوم في هواء القرى جميعا في اليابان نحن بازاء عرف اوراق اشجار التوت العتيقة والقمح واشجار المشمش ، والرجل الوحيد من القرية الذي يصادفنا ليس مزارعا وانما هو صياد ، والكلمة التي يستخدمها اوي للإشارة الى عمدة القرية هي كلمة عتيقة تعني زعيم القبيلة ، لكن اقوى دليل على أن أوي يقدم اسطورة لا واقعا هو المشهد القريب من نهاية القصة قبل أن يتعرض الطفل الرواية للخيانة على يد الجندي الأسود حينما يقتاده اطفال القرية من يده الى النبع الذي يستخدمونه كمسبح بدائي :

« كان الجندي الأسود بالنسبة لنا حيوانا مستأنسا عجيبا ونادرا ، حيوانا عبقريا ، ترى كيف استطيع وصف مدى حبنا له أو الشمس الوهاجة فوق جلدنا الغليظ المبتل في ذلك الاصيل الصيفي النائي الرائع ، الظلال العميقة المرتمية على الأحجار ، رائحة الأطفال والجندي الأسود ، الأصوات التي حشرجها

العمل اصعب اعمال اوي حتى اليوم واكثرها اثاره للاضطراب .
يرقد الراوية في فراش بأحد المستشفيات منتظرا بلهفة أن يلقي
حتفه جراء اصابة بسرطان الكبد ربما كانت من صنع خياله ،
يضع على عينيه نظارة مما يستخدم للوقاية تحت الماء يغطيها شريط
لدائني رقيق قاتم يحول دون رؤيته للكثير ، لكن ذلك لا
يعنيه ، ذلك انه « كف عن الوجود في الحاضر » ويصر على ان
هذه الأيام هي ايامه الأخيرة ، ويتوجه وعيه كله لبعث لحظة في
ماضيه قبل انتهاء الحرب مباشرة حينما صحب اباه الذي أدركه
الجنون في مهمة انتحارية قصد بها انقاذ اليابان من الهزيمة ، في
١٥ اغسطس ١٩٤٥ (« ذلك اليوم المثلث بالرموز في صدر حياة
أوي » قاد أبوه مجموعة من الجنود الذين تركوا صفوف الجيش
تاركين القرية الجبلية الى « المدينة الكبرى في المقاطعة ») التي
ستغدو ساحة انتفاضتهم ، وفي طريقهم الى المر المؤدي من
الوادي الى العالم « الحقيقي » ينشدون بالألمانية قرار اقصوصة
غنائية لباح حفظوها من جاك في الليلة الماضية « سيكفكف دمعي
بنفسي » وحين يتساءل الراوية عن معنى الكلمات يوضح أبوه أن
كلمة « هيلاند » التي تعني « المخلص » بالألمانية تشير الى « سمو
الامبراطور » :

« كلمة « ترانين » تعني « دمع » و « تود » تعني « يموت » ، انها
كلمات المانية ، سمو الامبراطور يكفكف دمعي بيده ، ألا أقبل
ايها الموت ! انت يا أخا النعاس الشافي هلم ! فسمو الامبراطور
سيكفكف دمعي بيده ، إنا لنتنظر تواقين أن يكفكف سموه
دمعنا » .

هذا التشويه الأول من سلسلة التشويهات العبيثة يتم التصدي
له ، ذلك ان التمرددين يعتزمون التضحية بأنفسهم باسم
الامبراطور ويعتقدون وأشداهم ايغالا في ذلك وعلى نحو محموم
الصبي الصغير الذي يرافقهم أن الامبراطور هو إله حي ولن
يتقبل تضحياتهم فحسب وانما سيضفي القداسة عليها ، ويقع
تسويج الحدث الذي يعيش في خيال الراوية باعتباره اللحظة
الوحيدة الشائخة في حياته ، حين يعرف على وجه الدقة من هو
وما الذي يقبل عليه ، عندما تطلق النار على أبيه « النكرة » ويتم
الكشف على نحو صوفي غامض عن مؤشر يدل على ان موته قد
جُدَّ حقاً واضفيت عليه القداسة .

« كشف » النكرة » في لحظة موته قافزاً وراء قيوده كفرد عن
اقحوانة ذهبية تمتد عبر ٦٧٥,٠٠٠ كيلو متر مربع يحيطها
ويعلوها ، اجل فجر أرجواني يشمخ في السماء حتى ليغطي تماماً
جزر اليابان . ولأن الجانب الآخر ، أي الجيش المهاجم ، فتح
النار أولاً على شاحتهم فقد تعرض الجنود الى جوار الصبي
لمذبحة على الفور ، وقدر له وحده أن ينجو منها . كان « النكرة »
قد طلب ذلك من الآلهة في الأعالي اذ كان من الضروري أن
يشاهد شخص ، شخص مختار ، الأقحوانة الذهبية وهي تغطي

صفحة السماء بسريقها لحظة موته ، ولحق أن الصبي شاهد
التجلي سامقاً في السماء دون أن يحجب النور مثلما تفعل سحابة
وانما مضيقاً المزيد من الألق على وهج الشمس البراق في السماء
الصفيفة الزرقاء ، الذي تكشف عن الاقحوانة الذهبية وخلفها
النور الأرجواني ، حينما أزال نور الزهرة وهج ايامه السعيدة .

ان النثر المقيت هنا هو في جانب منه محاكاة ساخرة ، فقد
كتب أوي هذا النص في ١٩٧٢ في ظل انتحار يوكيو ميشيما
بطريقة اهاراكييري ، وهو على مستوى من مستوياته محاكاة ساخرة
مفعمة بالغضب لميشيما ، تجسيد ضار للتمرد المصغر الذي مكن
ميشيما من أن « يقربطه ويلقى حتفه » لكن هنالك في هذا ما
يتجاوز الغضب ، فهناك ايضا الحنين الذي لا يختلف كثيراً في
ماهيته عن حنين ميشيما ، الى اليقين العذب النابع من ايمان بلا
جدال بلإله ، وفيما يقوم الراوية باعادة بناء صرح تفاصيل ايامه
السعيدة فانه يجابه بشهادة أخرى أكثر موضوعية من الشهادة التي
ادلى بها تجربته في النهاية على الاقرار بأن طرحه زائف تماماً . لكن
ذلك لا يثبط همته ، اذ انه لم يكن يعيش تاريخاً من جديد وانما
يبعث اسطورة انتهاء متألفة . . . اسطورة الهوية ذاتها ، ولأنه
يعرف ، في غمار ما قد يكون أو لا يكون جنونه ، ان السرطان
سرعان ما يضعه بعيداً عن مطال الزمن منتهما « الطبقات التي لا
جدوى معها للجسد والروح والتي حجبت جوهره الحق منذ ذلك
اليوم من ايام اغسطس عام ١٩٤٥ » يمس « بصوت يخترق
المسافة كلها من قرارة جسده الى روحه ، الآن اذن ، هوذا
انت ، ما من حاجة كانت تدعوك الى ان تصبح اي شيء آخر
غير هذا ، دعنا نخفي اغنية مرحلة مرة أخرى ، الأيام السعيدة
أقبلت من جديد » .

ان ما تنقله رواية « يوم يكفكف دمعي بنفسه » من جوهر اوي يفوق
ما ينقله أي عمل آخر سطرته اصابعه ، وتمثل القوة المذهلة لهذا
العمل في الطاقة التي تتغلل قوساً كهربائياً بين قطبي الغضب
والحنين اللذين يشكلان التناقض المحوري في رؤيته ، وتعكس
خصوصية العمل الهائلة - وهي ما جعل من المتعذر على الكثيرين
من القراء اليابانيين متابعتة والانتهاء من قراءته - تعكس
الخصوصية الوحشية التي عزلت أوي وولده بصورة متزايدة عن
العالم الخارجي ، فقد أصبح أوي شأن راويته العاكف على بعث
لحظة في الماضي لا توجد الا في خياله ، عاملاً في منجم يحفر
هابطاً مباشرة الى الألم الكامن في قلب عالمه الخاص . ومن شأن
هذا في حالة كاتب أقل اقتداراً من أوي أن يشكل محدودية
قاتلة ، لكن أوي يملك القدرة على جعلنا نستشعر أنه وقد لا
تكون الحياة على نحو ما نعرفها مكفهرة كما يراها ، لكن التشوش
والغضب واخيراً الجنون المائل دائماً أمام عينيه ، كل ذلك يتربص
بنا جميعاً ولا ينأى عن تجربتنا بحيث نعجز عن رؤيته وادراكه .